

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**A LINGUAGEM DOS JOVENS EM TRADUÇÃO
NO FILME *KIDULTHOOD***

Nuno Filipe Marques Gonçalves Nabais

Mestrado em Tradução

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

Faculdade de Letras



**A LINGUAGEM DOS JOVENS EM TRADUÇÃO
NO FILME *KIDULTHOOD***

Nuno Filipe Marques Gonçalves Nabais

Dissertação de Mestrado em Tradução

Orientado pela Professora Doutora Maria Clotilde Almeida

Resumo

O objecto de estudo da presente dissertação visa o estudo da linguagem dos jovens no filme *Kidulthood* através da análise semântica dos diálogos ficcionais de um grupo de jovens residentes na cidade de Londres, e sua consequente tradução para Português Europeu.

Serão retratadas questões do foro linguístico relacionadas com o contexto de interacção verbal, cujo enquadramento será realizado de acordo com a ligação entre as linguagens dos jovens e as linguagens utilizadas no fenómeno cultural do Hip-hop.

O principal objectivo deste estudo consiste em determinar se a linguagem dos jovens e suas respectivas representações linguísticas (em especial aquelas associadas ao fenómeno *Multicultural London English*) representadas no filme *Kidulthood* são devidamente traduzidas para o Português Europeu, respeitando as lexicalizações juvenis originárias das Variantes do Português em Contacto, com o intuito de preservar ao máximo sua eficácia comunicativa. Especial atenção será dedicada à tradução de termos e construções específicas com o advérbio *bué*, expressões fixas, intensificadores discursivos, bem como todas as outras marcas de registo juvenil.

Complementarmente às análises qualitativas das representações das linguagens dos jovens, será realizado um estudo quantitativo do acervo das traduções do registo juvenil, visando determinar a qualidade das traduções dos registos juvenis.

Abstract

The purpose of the present thesis is to study the linguistic phenomena present in the fictional dialogues of youths in the film "Kidulthood" and its translation into European Portuguese.

We will focus on several issues pertaining to youth language and its connection to the Hip hop culture, with special reference to specific linguistic usages recently designated as the Multicultural London English and its impact in youth language.

This study also aims to determine whether these linguistic representations, when translated into European Portuguese, maintain their communicative efficiency by verifying if the translator resorted to lexicalizations originated from Varieties of Portuguese in Contact in the translation process.

Índice

Resumo.....	3
Abstract.....	4
Introdução.....	7
Metodologia.....	11

PRIMEIRA PARTE – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo I – A linguagem dos jovens

1.1 Caracterização das linguagens dos jovens	12
1.2 Linguagem dos jovens versus <i>Youngspeak</i>	14
1.3 Aspectos semântico-pragmáticos do <i>Youngspeak</i>	16
1.4 O fenómeno de <i>Language Crossing</i>	18

Capítulo II – O Hip-hop como fenómeno cultural e linguístico

2.1 O surgimento do Hip-hop: contexto político-social.....	19
2.2 A origem do Hip-hop.....	20
2.3 Hip-hop: de fenómeno local a fenómeno global.....	27
2.4 O Hip-hop em Portugal.....	30
2.4.1 As origens.....	30
2.4.2 O seu desenvolvimento.....	32
2.5 Questões de tradução aplicadas a Hip-hop	33
2.6 Análise das arquitecturas semânticas no filme <i>Step Up 2</i> e sua respectiva tradução	34
2.7 Casos de empréstimos	35
2.8 Reflexões conclusivas	36

Capítulo III – O *Multicultural London English*: surgimento e caracterização linguística

3.1 O que é o <i>Multicultural London English</i> ?	38
3.2 MLE dos anos 50 até aos dias de hoje	39
3.3 Caracterização do MLE.....	43
3.3 <i>Jamaican Patois</i>	43

Capítulo IV – As Variedades do Português e Crioulos em Contacto na área metropolitana da Grande Lisboa

4.1 Introdução.....	45
4.2 Origens do VPCC	45
4.3 Aspectos sociais.....	46
4.4 Usos de calão no VPCC.....	50
4.5 Alguns fenómenos linguísticos particulares do VPC (<i>Bué/Iá/Fónix/Dasse</i>).....	51

SEGUNDA PARTE - Caracterização do *Youngspeak* no filme *Kidulthood* e sua respectiva tradução para o Português Europeu

Capítulo I – *Kidulthood* em tradução para Português Europeu

1.1 Questões de tradução de <i>Kidulthood</i> – o <i>Multicultural London English</i> (MLE)	58
1.2 A influência do <i>Multicultural London English</i> no filme <i>Kidulthood</i>	58
1.3 Análise crítica da tradução dos diálogos presentes do filme <i>Kidulthood</i> para Português Europeu	66

Capítulo II – Questões de tradução no filme *Zona J*

2.1 Introdução.....	72
2.2 Interjeições e actos de fala expressivos.....	72
2.3 Grupos adverbiais e adjectivais	74
2.3.1 Grupo adjectivais.....	74
2.3.2 Grupos adverbiais.....	75
2.4 Disfemismos	76
2.5 Observação conclusiva.....	77

Capítulo III – A visão funcionalista da tradução em *Kidulthood*

3.1 Postulados Gerais.....	79
3.2 A <i>Skopostheorie</i>	81
3.3 A visão funcionalista da tradução em <i>Kidulthood</i>	82
Considerações finais	84
Referências bibliográficas.....	87
Sitografia	90

Introdução

É frequente hoje em dia, durante o visionamento de um filme ou de uma série legendada para português, constatar-se que o texto traduzido não transmite a totalidade de informação difundida pelas trocas verbais existentes na versão original. Também a tomada de opções de tradução estilisticamente menos correctas, contribui para que se crie no espectador uma sensação de desfasamento. Este trabalho tem como objectivo analisar e identificar este tipo de falhas de tradução em filmes, em que os jovens são os protagonistas, de modo a que cheguem a um público – alvo também composto por jovens.

Através de uma análise profunda das interações linguísticas presentes no filme, pensamos ser possível comprovar que os erros de tradução existentes são derivados, em larga medida, da falta de conhecimento dos próprios tradutores, que optam, na língua-alvo, por expressões da língua padrão, sem levar em conta usos linguísticos próprios da variável idade.

Este tipo de abordagem apresenta sérias consequências, pois é imperativo compreender que a linguagem dos jovens apresenta variações notórias relativamente à língua padrão. É imperativo que o tradutor esteja consciente de que não pode recorrer à homogeneização linguística, pois corre o risco de corromper a identidade linguística das personagens e, consequentemente, o entendimento que o espectador faz das mesmas.

É com toda a naturalidade que reconhecemos as dificuldades inerentes à tradução para legendagem e todas as especificidades que esta implica, situações como por exemplo: instruções específicas dadas pelo cliente, aspectos técnicos como a limitação do número de caracteres, a exposição das legendas num curto espaço de tempo, entre outras questões. Contudo, acreditamos que através de uma abordagem pragmático-semântica do fenómeno do *youngspeak*, será possível chamar a atenção para a extrema importância da realização de traduções adequadas aos registos juvenis.

O filme *Kidulthood* é um filme inglês, realizado por Menhaj Huda, em 2006, que retrata a vida de Trife, um jovem adolescente residente numa área problemática da zona oeste de Londres. Tentado pelo dinheiro fácil e pelo poder, Trife terá de escolher entre

fazer aquilo que sabe estar certo ou seguir uma vida de crime, onde as drogas e a violência são uma presença constante.

Este filme tem como principal objectivo fazer um retrato da realidade vivida por jovens adolescentes residentes nas áreas problemáticas da cidade de Londres. Os seus interesses, a maneira como comunicam entre si, as suas interacções pessoais, os problemas que os afectam, sendo que a construção da sua identidade se reflecte no plano discursivo.

Através da personagem principal (Trife) e do seu relacionamento com as restantes personagens (desde os seus dois melhores amigos Moony e Jay, à sua namorada Alisa, o seu tio Curtis ou o seu rival Sam) assistimos à criação de uma identidade própria, mediante integração num colectivo. Atitudes de extrema agressividade, como o uso da força e da violência, são valorizadas, talvez influenciadas em certa medida pela cultura Hip-hop. Nos bairros problemáticos impera a “lei do mais forte”, segundo a qual o indivíduo vê-se obrigado a impor-se perante aqueles que o rodeiam, de forma a ser respeitado e reconhecido. Também a necessidade dos jovens de quererem construir a sua própria identidade, libertando-se da autoridade e controlo impostos pelos adultos, contribui para a existência de uma agressividade bastante característica da linguagem dos jovens.

É importante fazer uma referência ao jogo de palavras presente no título que conjuga a junção de duas palavras diferentes (*Kid* + *Adulthood*) para representar a fase da adolescência. No entanto, não deixa de ser curioso o facto de o realizador ter optado por esta construção em vez de utilizar o termo *adolescence*. Possivelmente, o realizador teve como objectivo fazer uma referência ao crescimento e consequente processo de construção de identidade dos jovens, processo este influenciado por um profundo desejo de querer crescer o mais rápido possível de forma a deixar para trás o rótulo de criança (*Kid*) e atingir finalmente a idade adulta (*Adulthood*). Outro aspecto interessante encontra-se relacionado com o facto de existir uma sequência de seu nome *Adulthood*, também realizado por Menaj Huda, que retrata os acontecimentos seis anos após o final de *Kidulthood*, onde a personagem de Sam, agora mais madura, procura a sua redenção e o perdão junto daqueles que mais magoou. Pode dizer-se que ambos os filmes complementam-se, sendo que o primeiro fala sobre os perigos de querer crescer

demasiado rápido, enquanto o segundo fala sobre como a maturidade nos pode ajudar a ser pessoas melhores.

Perante este quadro, pensamos ser crucial que haja uma proximidade imperiosa à tradução dos usos linguísticos originais, pois, se tal não se verificar, corre-se o sério risco de desrespeitar toda a sua autenticidade, desvirtuando por completo o seu objectivo.

Após a exposição dos motivos que nos levaram a realizar este trabalho, começaremos por explicar de forma sintética algumas das teorias existentes que serviram de base para a realização da nossa análise críticas da tradução do referido filme para Português Europeu.

Em primeiro lugar, começaremos por fazer uma distinção entre *youngspeak* e linguagens dos jovens, com base em estudos já realizados por especialistas¹. Em seguida, iremos fazer referência a fenómenos de hibridização nas linguagens dos jovens ingleses que deram origem à designação de uma variedade do inglês, a saber, o *Multicultural London English*. Como designação equivalente no caso português cunhámos o termo Variedades do Português em Contacto.

Tomamos como ponto de partida as questões de tradução da linguagem dos jovens no filme *Step Up 2*, abordadas numa dissertação de mestrado em tradução realizada por Sandra Santana, que, pela primeira vez, aborda estas questões no contexto de tradução de um filme que versa o fenómeno do Hip-hop, em que se destacam as influências dos usos linguísticos veiculados no Hip-hop, necessariamente alicerçados na etnovarietade do Inglês Afro-americano. Mediante a problematização das traduções das trocas discursivas para Português Europeu dos jovens são levantadas algumas questões que remetem-nos para a extrema importância de recorrer, no texto de chegada, a usos linguísticos com forte influência das variedades do Português de Angola e de Moçambique, bem como parcialmente de palavras de crioulo, que são recorrentes nas linguagens dos jovens em Portugal, na actualidade.

No entanto, achamos importante referir que o filme *Kidulthood* não foi exibido nas salas de cinema portuguesas, tendo sido lançado directamente em formato DVD, e visto não ter sido possível entrar em contacto com o autor da tradução para formato

¹ Jannis Androtsopoulos, Alexandra Georgakopoulos, Klaus Zimmerman.

DVD, não sabemos quais especificidades ou os critérios utilizados por esse mesmo tradutor para a realização da respectiva tradução.

Perante esta situação, decidimos abordar as traduções do *youngspeak* no filme *Kidulthood*, de forma crítica, com o objectivo de identificar aquelas que consideramos ser as falhas mais pertinentes, que se encontram presentes na tradução do filme para Português Europeu, sendo apresentadas soluções para colmatar essas mesmas falhas, no sentido de assegurar a realização de uma tradução ajustada ao discurso juvenil em Português Europeu. Para tal, iremos analisar e recorrer a usos linguísticos autênticos presentes em contextos de interacção discursiva no filme português Zona J, que constituem um precioso acervo de trocas discursivas em contextos multiétnicos.

Metodologia

A metodologia que decidimos adoptar para a realização deste trabalho consistiu na recolha de um *corpus* composto pela transcrição das falas na sua versão original e da sua respectiva legendagem, do filme *Kidulthood*. Em seguida decidiu-se analisar o *corpus* recolhido, com base nas teorias apresentadas por estudiosos como Zimmerman (2009) de forma a poder confirmar ou não, se a tradução para legendagem realizada, cumpria os parâmetros necessários. Posteriormente foi feita uma análise crítica às opções tomadas pelo tradutor, apresentando sempre que necessário, soluções alternativas. Para tal decidimos recorrer à recolha de um pequeno *corpus* originário do filme Zona J e algumas letras de músicas de Hip-hop português, com o objectivo de que estes sirvam de *corpus* de referência para as alternativas apresentadas.

Tendo em conta, que o principal objectivo deste trabalho se cinge na avaliação da qualidade apresentada pela tradução relativamente aos usos linguísticos por parte dos jovens, optámos por nos focar primordialmente nos principais aspectos linguísticos do *youngspeak*, do Hip-hop, do *Multicultural London English* e das Variedades do Português em Contacto.

Para finalizar, são expostas as nossas conclusões e as nossas considerações finais.

PRIMEIRA PARTE – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo I – A linguagem dos jovens

1.1 Caracterização das linguagens dos jovens

O interesse pelo estudo das linguagens dos jovens já vem desde os anos 90. Investigadores como Androutsopoulos, Schlobinski, Eckert, Eble e Zimmermann, entre muitos outros, têm-se dedicado a caracterizar linguisticamente as linguagens dos jovens. Uma das conclusões a que chegaram foi a de que a variável idade se materializava em lexicalizações juvenis específicas mas era superada por questões de identificação cultural e discursiva.

É importante salientar que não se deve associar as linguagens dos jovens unicamente a comportamentos delinquentes, visto que existe toda uma variedade de grupos com diferentes *backgrounds* socioculturais. Nesta base, as linguagens dos jovens são constituídas por uma pluralidade de registos consoante os grupos de interesse onde estão inseridas, o que lhes confere uma heterogeneidade, a par de um carácter efémero, pois encontram-se em constante mutação. Grande parte das lexicalizações dos discursos juvenis decorre de um processo de subpadronização do léxico padrão, seguido, por vezes, de um processo de repadronização na língua oral padrão.

Estas características fazem com que as linguagens dos jovens se encontrem em constante mutação, mas tal não significa que não se verifique uma certa estabilidade, na qual se reflectem as convergências ou divergências linguísticas presentes no discurso juvenil.

O seu objectivo principal reside na construção de discursos de ruptura com o mundo dos adultos, de forma a poder construir uma identidade própria e bastante específica.

Since they aim at independence from adults and adult authorities and at autonomy and affiliation to relevant peer groups, they create their own vernacular.

Stenström & Jorgensen (2009:5)

Essa independência é garantida através do recurso a usos disfemísticos, pois a sua enunciação estratégica permite que elementos estranhos ao grupo se mantenham afastados (Andresson/Trudgill, 1990), reforçando, assim, a solidariedade entre elementos do grupo (Eble, 1996, 1998). Este ponto de vista é também defendido por Legaudaite (2009:181) que, para além das características já referidas anteriormente, dá ênfase ao aspecto emotivo do calão.

Slang words are novel, which makes them different from other lexical items. They are emotive and connotive ... Slang is characterized by a special function – group identification... It indicates a special closeness between group members and is used to establish in-group communication and heighten internal solidarity between group members.

Legaudaite (2009:181)

É importante ter em atenção que as práticas discursivas dos jovens dependem, fundamentalmente, da situação sociocultural em que se encontram inseridos num dado momento no tempo. Por exemplo, a interacção discursiva em contextos formais, obriga os jovens adaptarem as suas práticas discursivas, adoptando estruturas da língua-padrão, o que faz com que não se possa catalogar as linguagens dos jovens como sendo propriamente “sociolectos”. Serão antes registos, a que os jovens recorrem como forma de adaptação a um conjunto de circunstâncias discursivas específicas, conforme preconizado abaixo.

I argue that youth language variety is diaphasic variety, that is a style or a register, and not a diastratic variety (sociolect), because young people use both standard and youth variety in accordance with speech domains.

. Zimmermann (2009:122)

Androutsopoulos/Georgakopoulos (2003:4) postulam que a preferência dos jovens pelo uso do calão (através da utilização de palavras consideradas tabu, marcadores discursivos e certos processos de formação de palavras, entre outros) está relacionada com o facto de o associarem a valores simbólicos de dureza, astúcia de rua e resistência à autoridade institucional. Os jovens vêem no uso do calão uma forma de

afirmar a sua identidade, facilitando a identificação de grupos com interesses semelhantes, e consequentemente, formas de interacção com esses mesmos grupos.

Vernacular use in adolescence is generally explained with reference to indexical and symbolic values of vernacular speech, such as toughness, street smartness or an anti-establishment stance.

Androtsopoulos/Georgakopoulou (2003:4)

Contudo, Androtsopoulos/Georgakopoulou (2003:4) fazem também referência a algo bastante importante, a saber, o facto de que nem todos os grupos de jovens recorrem ao uso do calão e linguagem vernácula, o que revela a existência de outros recursos por parte dos jovens na criação do seu discurso.

However, cases as the church-related youth group studied by Schlobinski et al. (1993) or the female “nerds” discussed by Bucholtz (1999), which are characterized by a much smaller presence or even conscious avoidance of vernacular and “cool” teen slang, show that vernacular is not the only resource of adolescent peer discourse.

Androtsopoulos/Georgakopoulou (2003:4)

Apesar de os jovens usarem o calão como sendo uma espécie de arma linguística, de forma a combater a figura de autoridade, há que salientar que também o usam de forma lúdica, o que potencia a criação de novas formas linguísticas.

It is funky vocabulary characterized by its special group identification, used for social and psychological purposes to oppose, tease or hide secrets from adult society by playing with standard linguistic forms or inventing new linguistic forms.

Legaudaite (2009:181)

1.2 Linguagem dos jovens versus *Youngspeak*

Em primeiro lugar, temos de reflectir sobre o que entendemos quando nos referimos a ser jovem. Tal como Wyn & White (1997:5) assinalam, é errado considerar o conceito de jovem como sendo algo universal e homogéneo. Certamente o factor da idade tem o seu peso, mas não nos podemos cingir apenas a factores biológicos, em

detrimento de outros factores sociais, culturais e económicos que têm um peso efectivo na vida real dos jovens.

Young people do share in common their age, but the social, economic and cultural significance of this physical reality are far from common.

Wyn & White (1997:5)

Perante este quadro, é apenas lógico que a produção discursiva dos jovens seja também ela heterogénea, tendo um papel fundamental na construção da identidade dos seus falantes. Androustopoulos/Georgakopoulou (2003:1) defendem que as identidades podem ser reconstruídas de forma mais ou menos consciente por parte dos participantes nas trocas discursivas, de forma a adaptarem-se às suas interacções contextualizadas.

(...)identities can be actively reconstructed, reframed, and, even more or less consciously, transgressed and reconstituted (Butler 1990) by discourse participants to suit their local interactional projects (...)

Androustopoulos/Georgakopoulou (2003:1)

Assim sendo, o termo *youngspeak* reporta-se a essa capacidade dos jovens de architectar identidades através do discurso, que se torna num veículo da construção do mundo e da interacção social interpares ou com outros grupos sociais.

(...) the use of particular speech varieties in the context of youth culture is an important of the processes whereby young people construct their views about the world and their relationships amongst themselves and with other social groups.

Pujolar (2001:7)

Cada grupo tem tendência a criar as suas próprias representações linguísticas (frequentemente de cariz metafórico), associadas a um determinado campo de interesse comum aos membros do grupo, sendo que as referidas representações linguísticas constituem um meio de expressão da identidade desse mesmo grupo.

Youth identities cannot be understood outsider their particular socio-cultural context.

Androtsopoulos\Georgakopoulou (2003:3)

Normalmente, a linguagem dos jovens tem um carácter predominantemente local mas pode ser expandido a nível global através de fluxos globalizantes. Pode também constituir uma adaptação local de representações linguísticas globais, espelhando desenvolvimentos socio-históricos semelhantes, a nível global.

Therefore, my hypothesis is that youth language characteristics are a global phenomenon (Zimmerman 2003 c), created locally by different individuals and groups of young people with different social, cultural and linguistic (including dialectal and sociolectal) backgrounds using their own language or language varieties. Youth language characteristics might also be the outcome of the local adoption (and transformation) of transferences (loans) from other regions or languages. Bearing this in mind, we can argue that they form a part of a global sociocultural progress with similar (not identical) linguistic identity constructions, originating in similar sociohistoric conditions.

Zimmerman (2009:121)

Tendo em conta que o *youngspeak* radica na linguagem falada, destaca-se a vigência de discurso directo nas trocas discursivas entre membros do mesmo grupo de interesse. Com o advento da *internet* (redes sociais, chats, fóruns), porém, ocorrem, sob forma escrita, formas que reflectem a influência da oralidade na escrita, a saber, elevada frequência de formas truncadas, lexicalizações com logogramas, recurso frequente a *emoticons*, siglas e acrónimos.

1.3 Aspectos semântico-pragmáticos do *Youngspeak*

Como já foi referido anteriormente, o *youngspeak* apresenta uma série de características linguísticas, em que a eficácia discursiva decorre quer da extensão reduzida, quer da sua natureza hiperbólica, manifestando-se principalmente através de lexicalizações próprias e de expressões metafóricas. Estas expressões representam normalmente a verbalização dos aspectos de vida mais importantes para os jovens, onde se incluem os mais variados temas, como por exemplo a sexualidade.

Zimmerman (2009:124-126) analisa e sistematiza os registos juvenis, procedendo à sua caracterização, através da identificação dos seguintes marcadores.

- Marcadores fonéticos e fonológicos
- Marcadores gestuais
- Marcadores ao nível discursivo (de anti-delicadeza; de saudação, de tomada de vez, alcunhas, interjeições, etc.)
- Uso e adopção de *code-switching*
- Marcadores de variantes a nível ortográfico
- Marcadores que operam a nível léxico-semântico (empréstimos intersetoriais)
- Marcadores ao nível intertextual (bricolage e discurso polifónico)
- Marcadores que operam a nível morfossintáctico (formação de palavras, fraseologismos)
- Posturas multimodais (formas de vestir e penteados inspirados em figuras de prestígio para os jovens)
- Formação de palavras
 - Derivação
 - Prefixação
 - Sufixação
 - Infixação
- Truncamentos
 - Aférese
 - Apócope
- Reorganização sintáctica
- Desvio da sintaxe regular
- Fraseologismos

Podemos verificar que, a nível léxico-semântico, é bastante recorrente a construção de metáforas e de hipérboles mediante adjectivação, recorrendo por exemplo a *brutal*, ou prefixação, com especial destaque para *mega*. Refira-se também o uso sistemático de construções com *bué*, como por exemplo *buéda fixe*.

O grande objectivo da linguagem dos jovens é distanciar-se da língua-padrão, sem perder a sua eficácia comunicativa, sendo que, para isso acontecer, os jovens socorrem-se de uma série de recursos adequados que os ajuda a atingir esse objectivo. A utilização que os jovens fazem da sua língua como instrumento de afirmação social

(determinando a sua afiliação ou distanciamento de determinados grupos), permite-nos compreender melhor a sua personalidade.

Language use in adolescence is often interpreted along this dual axis, i.e. as a symbolic assertion of autonomy and as an index of affiliation to (or distancing from) relevant peer groups or youth-cultural scenes. Androtsopoulos/Georgakopoulou (2003:4)

1.4 O fenómeno de *Language Crossing*

Este fenómeno reporta-se a um acto linguístico, segundo o qual, um determinado falante recorre à utilização de uma língua de um grupo minoritário ou de uma variedade de língua, que não a sua, em contextos comunicativos de convívio social interétnico.

Language crossing was located in moments when the ordered flow of communication of social life was loosened and normal social relations could not be taken for granted.

Rampton (1995: 193)

Sublinhe-se que estas interacções discursivas de aproximação estratégica à linguagem de falantes de etnias minoritárias têm como intervenientes jovens das mais variadas etnias e antecedentes culturais, podendo ocorrer em locais de convívio e/ou nas redes sociais. É importante frisar que não se trata apenas de uma mera alternância de línguas num mesmo enunciado, comum em determinadas interacções socioculturais, como acontece por exemplo com o *code switching*.

O *language crossing* apresenta-se como um instrumento de aproximação à língua ou variedade de língua de falantes de etnias diferentes (o Turco, o Árabe) ou de variedades do inglês fora do território europeu (o Inglês Jamaicano ou o Inglês Indiano), utilizado de forma consciente e propositada pelo locutor, com o objectivo de conseguir estreitar uma ligação com o interlocutor. Androstoupolos (2003:87) acredita que existe uma crescente valorização das línguas minoritárias, em grande parte, devido à influência do número crescente produtos culturais, como por exemplo o *rap*. Ao incluírem nas letras das suas músicas, excertos dessas línguas minoritárias estão a contribuir para sua disseminação junto de um público mais vasto.

Capítulo II – O Hip-hop como fenómeno cultural e linguístico

Hip-hop is the streets. Hip-hop is a couple of elements that it comes from back in the days... that feel of music with urgency that speaks to you. It speaks to your livelihood and it's not compromised. It's blunt. It's raw, straight off the street - from the beat to the voice to the words.

Nas

2.1 O surgimento do Hip-hop: contexto político-social

Antes de mais, afigura-se determinante contextualizar os contextos político-sociais nos Estados Unidos da América que motivaram o surgimento do Hip-hop enquanto manifestação cultural de rua, em certos bairros de Nova Iorque.

No início dos anos 70, após anos de lutas pelos direitos cívicos, assiste-se a uma melhoria considerável do nível de vida das comunidades minoritárias residentes nos EUA, em especial nas comunidades afro-americanas. No entanto, uma série de eventos políticos e económicos, nomeadamente a crise mundial dos anos 70², fez com que o panorama político nos Estados Unidos da América se alterasse drasticamente. Com a estagnação da economia americana, o desemprego aumentou e o nível de vida começou a baixar, em face dos cortes aos apoios sociais, sendo as comunidades afro-americanas (entre outras minorias) as mais afectadas pela recessão económica. Em 1981, é eleito para a presidência Ronald Reagan, defensor de políticas liberais agressivas de contenção económica, ao abrigo das quais as verbas eram canalizadas para um forte investimento em material militar, devido ao conflito com a União Soviética.

Em consequência destas medidas políticas, os níveis de pobreza subiram drasticamente, aumentando também os níveis de precariedade dos habitantes dos bairros nova-iorquinos mais pobres. Começam a formar-se guetos nos grandes centros urbanos, onde a mobilidade social se torna algo quase impossível de atingir. Com o aumento do desemprego, dá-se também um aumento da criminalidade, especialmente da delinquência juvenil, visto que a grande maioria dos jovens vêm no crime

² A desregulamentação do sistema monetário internacional (1971), as duas crises petrolíferas (em 1973 e 1979) e a crise de reféns no Irão (1979)

(especialmente no tráfico de droga) a única possibilidade de melhorar a sua situação económica e social.

2.2 A origem do Hip-hop

Geralmente afirma-se que o Hip-hop surge na década de 70, na cidade de Nova Iorque, embora haja quem defenda que já teriam havido manifestações semelhantes um pouco por todas comunidades pobres afro-americanas, latinas ou jamaicanas espalhadas pelo norte dos Estados Unidos. Segundo alguns especialistas³, a cultura Hip-hop enquanto manifestação sociocultural começou nas festas de bairro realizadas por jovens afro-americanos, na zona periférica da cidade de Nova Iorque, mais concretamente no Bronx.⁴

Nestas festas os DJ (*disc-jockeys*) assumiam um papel activo, animando o público, passando géneros musicais bastante populares na altura como a música Funk, Soul ou o Dub jamaicano. Um desses DJ de seu nome Clive Campbell, mais conhecido por *Kool Herc*, considerado por muitos como sendo o “pai” do Hip-hop, desenvolveu uma técnica, já existente na produção musical, que consistia em isolar os *beats* de músicas de Funk e R&B e prolongá-los, no tempo, recorrendo ao uso de dois pratos de gira-discos.

Mais tarde começam a desenvolver-se técnicas específicas, como *scratching*⁵ ou o *mixing*⁶, às quais se adicionaram novas manifestações como o *toasting*⁷, que consistia no acto de falar ou cantar por cima de uma batida ou ritmo, algo que era bastante comum no calipso caribenho. Era bastante utilizado pelos *Deejays*, nome pelo qual eram conhecidos os músicos de Dancehall jamaicano nos anos 60, que tinham como objectivo principal animar o público, cantando ou falando por cima das músicas que os *disc-jockeys* passavam nos *dancehalls* (festas de reggae e de dub).

³ Coke La Rock, David Toop, Alan Light, Jeff Chang.

⁴ É um dos cinco distritos da cidade de Nova Iorque, sendo também considerado um dos 62 condados do estado de Nova Iorque.

⁵ Técnica musical que consiste na produção de sons através de um movimento de rotação (dianteira/traseira), de um disco de vinil com a mão.

⁶ Acto de falar ou cantar sobre um ritmo ou um beat. É utilizado comumente na música popular jamaicana também conhecida como Mento.

⁷ Técnica utilizada para misturar duas músicas diferentes através da utilização de uma mesa de mistura

De forma geral, o *toasting* nas festas de bairro do Bronx consistia em comunicar anúncios simples, cingindo-se apenas à transmissão de informações ao público. Com o passar dos anos sofreu uma evolução, tornando-se cada vez mais complexo, uma vez que começaram a surgir os comentários jocosos, por vezes presunçosos, rimas improvisadas ou actos de fala directivos, de modo a incentivar o público a participar de forma mais activa nestes eventos culturais. Por vezes, incluíam também mensagens de cariz sociopolítico, de forma a consciencializar o público de questões que afectavam a sua comunidade e não só. Alguns defendem que terá sido através do *toasting* que mais tarde se irá desenvolver a função de MC, de mestre-de-cerimónias.

The microphone was just used for making announcements, like when the next party was gonna be, or people's moms would come to the party looking for them, and you have to announce it on the mic. Different DJs started embellishing what they were saying. I would make an announcement this way, and somebody would hear that and they add a little bit to it. I'd hear it again and take it a little step further 'til it turned from lines to sentences to paragraphs to verses to rhymes.

Fricke/Ahearn (2002:128)

Na época, existiam em Nova Iorque centenas de gangues formados por jovens que lutavam violentamente pelo controlo de território. Perante a escalada de violência que resultou em várias mortes, alguns líderes desses gangues decidiram arranjar uma alternativa, que passava necessariamente pela canalização da violência presente nas ruas dos bairros para a produção de eventos de cultura de rua. Destaque-se o papel decisivo neste processo de *Afrika Bambaata*, o nome artístico de Kevin Donovan, inicialmente um líder importante de um dos maiores gangues de Nova Iorque, os *Black Spades*.

Segundo é do conhecimento da comunidade de Hip-hop, Donovan, após ter feito uma viagem a África, decidiu abandonar o gangue, optando por estilo de vida pacifista, criando assim o seu alter-ego *Afrika Bambaata*. Inspirado pelo trabalho de *Kool Herc*, começa a organizar festas de bairro, criando mais tarde o seu próprio grupo, os *Zulu Nation* (que era composto por *B-boys*⁸, *MC's*⁹, *DJ's*¹⁰ e *Writers*¹¹), com o propósito de ajudar os jovens da sua comunidade a manterem-se afastados da violência. *Bambaata*

⁸ Nome dado aos praticantes de *Breakdance*

⁹ Acrónimo de *Master of Ceremonies* (Mestre de Cerimónias)

¹⁰ Acrónimo de *Disc-Jockey*

¹¹ Nome dado aos autores de *grafittis*

assumiu a missão de mostrar aos jovens os verdadeiros valores do Hip-hop (paz, amor, união e diversão), estimulando também a consciência política e social. Esta tendência de incrementar a consciência social e política nos jovens foi seguida por outros grupos, como por exemplo *Grandmaster Flash and The Furious Five*.

O grande objectivo das produções culturais destes grupos era conseguir que os conflitos entre gangues rivais passassem a ser resolvidos de forma pacífica. Com o crescente desenvolvimento desta manifestação cultural, começam a aglutinar-se à música novas valências como por exemplo, o *Breakdance* ou a prática do *Graffiti* que, juntamente com as figuras dos DJ's e dos MC's, foram consignados como os quatro pilares fundamentais do Hip-hop (*DJ'ing*, *MC'ing*, *Graffiti* e o *Breakdance*).

Breakdancing may have died, but the b-boy, one of four original elements of hip hop (also included: the MC, the DJ, and the graffiti artist) lives on – NPR in Breakdancing, Present at the Creation

<http://web.archive.org/web/20100421203635/http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1151638> – visitado no dia 04/06/2014

O *DJ'ing* consistia na coordenação de sequências musicais, recorrendo à utilização de discos de vinil, manipulando-os de forma a criar novos sons completamente distintos. Teve a sua origem na Jamaica, onde as festas realizadas na década de 50 e 60 tinham como principal atractivo os próprios sistemas de som, que integravam giradiscos portáteis e colunas. Através destes sistemas, o DJ manipulava os discos que estava a tocar, acelerando ou atrasando o ritmo da música ou então fazendo paragens, o que acabava por gerar novos ritmos. Esta técnica foi apelidada de *dubbing* à qual se juntou outra técnica apelidada de *talk-over*, que consistia na técnica de comunicação em que o DJ falava por cima da música, para galvanizar o público. Na década de 70, Clive Campbell, mais conhecido por *DJ Kool Herc*, desenvolveu uma técnica que permitia o isolamento dos *beats*, prolongando-os em *loop*, criando assim novos ritmos.

Quanto ao *MC'ing*, consistia na técnica de recitar versos acompanhando a música que o DJ ia passando. Com o andar do tempo, os MC foram desenvolvendo cada vez mais as suas capacidades rítmicas e vocais, produzindo versos cada vez mais complexos, de forma a se poderem distinguir de outros MC.

Há quem defenda mesmo que o Hip-hop tenha raízes bastante mais antigas, a saber, nos Blues e no Jazz. Tal é o caso de Elijah Wald ¹² que preconiza que este movimento musical é o resultado de uma evolução dos Blues e do Jazz, adaptado à realidade das comunidades afro-americanas da época. De facto, podemos constatar a influência do *Jazz Poetry* ¹³ no Hip-hop, mais especificamente na sua vertente de intervenção política, vulgarmente conhecida como RAP.

Tendo eclodido durante o período conhecido por *Harlem Renaissance* ¹⁴, o *Jazz Poetry*, movimento cultural afro-americano, que teve a sua origem em 1920, consistia na junção de música e de poesia. Poetas afro-americanos como Langston Hughes começaram a introduzir elementos de Blues e Jazz na sua escrita, de forma a criar uma voz afro-americana bastante própria na produção poética, distinguindo-se, deste modo, da poesia escrita por autores brancos.

Nos anos 60, a situação das comunidades negras nos EUA denota uma extrema precariedade. Estas residem geralmente nas zonas mais pobres das cidades, sendo alvo constante da repressão policial e da discriminação racial. Perante esta situação, começa a desenvolver-se, nessas mesmas comunidades, um forte sentimento de orgulho nas suas origens culturais. Inspirados pela luta dos direitos civis, começam a ser desenvolvidas organizações culturais, como por exemplo o grupo *Black Panthers* ou o *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), cujo objectivo era a promoção da cultura afro-americana, bem como a sua instrumentalização para combater o racismo e a discriminação social.

No contexto desta tomada de consciência por parte das comunidades afro-americanas, emergem vários projectos culturais ligados à poesia e à música. Artistas como o grupo *The Last Poets*, o músico e poeta Gil Scott-Heron ou o poeta LeRoi Jones (também conhecido por Amiri Bakara) recuperam a tradição do *Jazz Poetry*, com o objectivo de valorizar a cultura negra, e manifestar orgulho na pertença a esta etnia. A utilização do *Black English* na escrita constituiu um aspecto muito importante, pois era a etnovarietade falada das ruas, com a qual as pessoas facilmente se identificavam. Valorizado pelos artistas afro-americanos, o *Black English* representava a voz da revolta

¹² Músico e escritor norte-americano nascido em 1959 na cidade de Cambridge, estado do Massachusetts

¹³ É um subgénero de poesia cujo objectivo foca-se reprodução do sentimento de ritmo e de improviso presentes na música Jazz.

¹⁴ Movimento artístico e cultural que surgiu nos anos 20 (séc. XX), cujo principal objectivo prendia-se com a promoção da cultura afro-americana.

do negro americano perante a condição social a que estava sujeito, apelando a uma forte consciencialização política e social.

O próprio *Coke La Rock*, companheiro do DJ *Kool Herc*, considerado por muitos como sendo o primeiro MC de sempre, refere a influência que o *Jazz Poetry* exerceu no desenvolvimento das suas capacidades de MC, influenciado por grupos como *The Last Poets*¹⁵, ou por poetas como Gil Scott-Heron¹⁶. Também confessa ter sido influenciado pelas obras dos comediantes Rudy May Moore¹⁷ e *Pigmeat Markham*¹⁸, cujos álbuns de comédia, incluíam rimas com um fundo musical.

É importante também salientar que, se recuarmos um pouco mais na história, iremos verificar que quer o *toasting* quer o *Jazz Poetry* e os versos de Blues têm uma origem comum. Todos surgem das tradições culturais africanas dos escravos que foram transportados para o continente americano. Entre estes destacam-se os chamados *Griots*¹⁹, que contavam histórias ao ritmo de música, por vezes mesmo ao som de tambores ou outros instrumentos, servindo de repositórios e transmissores da tradição oral. Estes narradores-músicos constituem uma das razões principais da conservação das narrativas orais de muitas comunidades africanas, visto que ainda não tinham sido reduzidas à escrita. Na sequência do fluxo de escravos de África para a América, as narrativas e os costumes dos *Griots* expandiram-se pelas colónias, assumindo um papel importante na manutenção de uma certa identidade cultural dos escravos.

Fruto da crescente importância do seu papel, o MC vê-se obrigado a dominar cada vez melhor o seu discurso, bem como a desenvolver a capacidade de o conjugar com os ritmos criados pelos DJ. Deste modo, as intervenções dos MC tornam-se cada vez mais complexas, sendo que mensagens de cariz político e social começam a ser veiculadas com maior frequência, fazendo com o que o MC passe a ter um papel de destaque ao lado do DJ.

Relativamente ao termo *graffiti*, tem a sua origem no italiano *graffiti*, referindo-se a escritos, gravuras ou qualquer outro tipo de inscrições que podiam ser encontradas nos túmulos ou ruínas de cidades romanas como por exemplo Pompeia ou Roma

¹⁵ Conjunto de poetas e músicos afro-americanos ligados aos movimentos dos direitos civis.

¹⁶ Poeta, escritor e músico afro-americano (1949-2011)

¹⁷ Comediante, actor, músico e produtor afro-americano (1927-2008)

¹⁸ Comediante, actor e cantor afro-americano (1904-1981)

¹⁹ Poetas, historiadores e músicos provenientes da África Ocidental

(fenómeno também extensível à cultura grega, egípcia, árabe, maia, viking, entre outras). Estes *graffiti* normalmente veiculavam pensamentos pessoais, como por exemplo, declarações de amor, ideais políticos, insultos, sendo que, por vezes, se destinavam a transmitir informações.

Apesar de hoje em dia existir uma associação instantânea entre os *graffiti* e a cultura Hip-hop, nos Estados Unidos da América, é importante salientar que este fenómeno antecede o fenómeno do Hip-hop de forma substancial. A título de exemplo, mencione-se o caso dos *graffiti* encontrados nas linhas de metro de Nova Iorque datados de 1920, o famoso *Killroy was here*, criado durante a 2ª Guerra Mundial, *slogans* políticos nos anos 60 referentes à luta dos direitos civis (*Free Huey*), bem como as revoluções estudantis também nos anos 60, em França (*L'ennui est contre-révolutionnaire*)

Nas décadas de 70 e 80 com a proliferação dos gangues nas ruas de Nova Iorque, os *graffiti* passam a ser usado como instrumento para demarcar os territórios pertencentes aos gangues, servindo igualmente para desrespeitar e vandalizar os territórios pertencentes a gangues rivais. Hoje em dia, pode dizer-se que os *graffiti* no contexto do Hip-hop são utilizados para os mais variados objectivos. Desde da celebração de determinados acontecimentos, como por exemplo, recordar a morte de alguns *rappers* famosos²⁰, à transmissão de mensagens políticas e sociais, como é o caso da obra do famoso artista *Banksy*.

Com o passar dos anos, os *graffiti* acabam por evoluir, ganhando um certo estatuto no mundo da arte, perdendo, assim, um pouco do seu carácter transgressor. Em 1979, na cidade de Roma, os artistas Lee Quinones e *Fab 5 Freddy* expõem as suas obras numa galeria de arte, retirando, pela primeira vez, os *graffiti* da expressão clandestina nos espaços públicos, ou seja, das carruagens e túneis do metro de Nova Iorque. Deste modo, o movimento consegue chegar a um público interessado por arte no contexto de galerias de arte de prestígio. Esta institucionalização dos *graffiti* acaba por constituir um passo extremamente importante na afirmação desta manifestação artística como forma de arte legítima, pelo que, hoje em dia criaram-se em diversas cidades espaços públicos próprios para produção e exposição de *graffiti*.

²⁰ Temos os casos do *rapper* de origem porto-riquenho *Big Pun*, ou dos *rappers* norte-americanos *Tupac Shakur* e *Notorious BIG* (ver Anexo II)

O *Breakdance* (originalmente referido como *B-boying*, diminutivo de *Break-boying*), mais tarde identificado e promovido de forma errónea pela comunicação social como *Breakdance*, é um estilo de dança desenvolvido com o intuito de acompanhar a quebras rítmicas proporcionadas pelos DJ, acompanhando assim, de perto, o ritmo da música. Há quem defenda que o termo *Breakdance* é incorrecto, pois é demasiado lato, no sentido em que engloba estilos de dança que não fazem propriamente parte do *B-Boying*, mas sim do Funk, como por exemplo o *Popping*, *Locking* e *Electric Boogaloo*.

During the 1970s, an array of dances practiced by black and Latino kids sprang up in the inner cities of New York and California. The styles had a dizzying list of names: 'uprock' in Brooklyn, 'locking' in Los Angeles, 'boogaloo' and 'popping' in Fresno, and 'strutting' in San Francisco and Oakland. When these dances gained notice in the mid-'80s outside of their geographic contexts, the diverse styles were lumped together under the tag 'break dancing.'

Jeff Chang

<http://cantstopwontstop.com/reader/worlds-best/> (consultado dia 11/06/2014)

Apesar de não se saber com exactidão onde e quando terá surgido este estilo de dança, acredita-se que este terá nascido na cidade de Nova Iorque na década de 70. O *B-boying* ou *Breakdance* integra quatro vertentes, a saber, *freezes*, *top rock*, *downrock* e *power moves*, que consistem na realização de combinações de movimentos acrobáticos ao ritmo da música. Com o aparecimento da técnica desenvolvida por *Kool Herc*, os DJ criavam secções de quebra rítmica, prolongando-as em *loop*, o que resultou na criação de novos ritmos. Estes novos ritmos permitiam aos dançarinos improvisarem movimentos de dança durante o período em que se dava a quebra na música. Os *B-boys*, inspirados em movimentos gímnicos, noutros estilos musicais, tais como o Funk e o Soul ou nas artes marciais, tais como o Kung Fu ou a Capoeira, competiam entre si, de forma a obter glória e respeito para si e para a sua *crew*.

Tal como acontecia nos restantes pilares do movimento Hip-hop, a maioria das *crews*²¹ eram compostas na sua grande maioria por jovens afro-americanos ou por jovens latinos pertencentes a um estrato social baixo, residentes nas grandes cidades. Nos anos 80 com a crescente mediatização do movimento Hip-hop em filmes como

²¹ Nome dado aos grupos de jovens amigos que partilhavam o gosto pela cultura Hip-hop.

Breakin, ou *Breakin 2*, deu-se a disseminação do *Breakdance* junto do público em geral, fazendo com que passasse a ser um fenómeno mundial.

2.3 Hip-hop: de fenómeno local a fenómeno global

You are now about to witness the strength of street knowledge

“Straight Outta Compton” - N.W.A

No início da década de 80, assiste-se a uma explosão da popularidade do Hip-hop, começando disseminar-se não só por outras cidades americanas como por exemplo Los Angeles, Atlanta, Miami, Houston ou Washington D.C, mas também por outros países do mundo como por exemplo a Inglaterra, França ou Japão. Começam também a surgir filmes a retratar a cultura Hip-hop, como por exemplo *Wild Style*, *Breakin’* ou *Beat Street*. É também na década de 80 que o Hip-hop começa a diversificar-se em termos de estilo. Com o desenvolvimento do Hip-hop na costa oeste dos Estados Unidos, mais especificamente em Los Angeles, estabelece-se diferenças entre o movimento na costa leste e na costa oeste dos Estados Unidos. O estilo de Hip-hop desenvolvido na costa oeste apresentava características mais agressivas e violentas, em contraste com o Hip-hop da costa este que mantinha um estilo mais próximo dos seus valores originais de paz e união.

Surge então nos anos 90, o chamado *Gangsta Rap*, um subgénero de Hip-hop cujo objectivo era reflectir o estilo de vida violento dos jovens residentes nos grandes centros urbanos. Artistas com *Ice-T* ou o grupo *N.W.A (Niggas With Attitude)* popularizaram este subgénero. As suas letras violentas, onde o apelo à violência contra as autoridades é constante, o uso do termo *nigga*, uma variante do termo pejorativo *nigger*, a adopção de uma perspectiva sexista da imagem feminina, bem como o apelo ao consumo de substâncias ilícitas, reflectiam a revolta sentida pelos jovens afro-americanos e de outras minorias, relativamente ao racismo e à falta de oportunidades existentes na sociedade americana

Com o início dos anos 90, o Hip-hop começa a tornar-se cada vez mais *mainstream*, deixando de ser considerado marginal, ou seja, conotado apenas com as minorias. As grandes editoras apercebem-se do vasto mercado existente e começam a

apostar cada vez mais neste estilo musical. O sucesso comercial de grupos como *Public Enemy*, *RUN-DMC* ou *Beastie Boys* faz com que o Hip-hop ultrapasse as fronteiras dos bairros sociais e penetre nos subúrbios da classe média americana. A consolidação desta aceitação comercial dá-se com o álbum multi-platina de *MC Hammer*, que foi um verdadeiro êxito comercial, a nível mundial.

É importante salientar que o Hip-hop nem sempre teve esta aceitação comercial e social. Antes de atingir o estatuto que possui hoje em dia o movimento passou por um período de estigma social. O Hip-hop teve, tal como outros movimentos musicais que o precederam, como por exemplo o Jazz ou o Rock, dificuldade em ultrapassar essa barreira imposta pela sociedade em geral muito por culpa das suas origens em classes sociais mais desfavorecidas e marginalizadas.

Uma das possibilidades apontadas para o sucesso e consequente crescimento global do Hip-hop como fenómeno cultural encontra-se intimamente relacionada com o mesmo motivo que, ao início, lhe causou tantas dificuldades, ou seja as suas origens. O facto de a grande maioria de artistas de Hip-hop serem provenientes de áreas mais desfavorecidas e marginalizadas da sociedade fez com que estes se tornassem conhecidos pelas críticas às realidades sociais em que se encontravam inseridos. A abordagem de temas como a discriminação racial, desigualdade social e a violência são alvos prioritários dos artistas de Hip-hop que, em muitos casos, criticam também as culturas dominantes e a forma como estas interagem com as culturas minoritárias. É esta atitude de crítica e de rebelião contra o sistema cultural e social instituído que vai permitir ao Hip-hop espalhar-se por todo o mundo.

O sentimento de identificação por parte das comunidades imigrantes em países como a França, Inglaterra ou Portugal, com os problemas sentidos pelas comunidades afro-americanas ou latinas nos Estados Unidos, fez com que o Hip-hop se tornasse numa espécie de “voz” dessas comunidades que se manifestavam contra a repressão cultural e social imposta pela cultura dominante.

Com a expansão do movimento Hip-hop à escala mundial, e com a sua constante evolução, é por demais importante salientar que o Hip-hop não é um movimento homogéneo. Existem vários estilos no seio do Hip-hop que fazem questão de abordar temas diferentes. É errado tentar delimitar e restringir o Hip-hop a um determinado

estilo ou tendência, pois, ao longo dos tempos, verificou-se um aparecimento sucessivo de novos estilos.

Outro factor importante para se compreender o sucesso e consequente expansão do Hip-hop à escala mundial como movimento cultural, encontra-se relacionado com a sua própria estrutura. O facto de ser constituído por quatro vertentes diferentes, que englobam diversos tipos de expressão artística (imagem, som, movimento e palavra), permitiu uma maior interligação entre pessoas de diferentes origens. É importante também salientar a questão do *timing*, pois o Hip-hop surge numa altura em que o mundo começa estar cada vez mais interligado em rede, em face de avanços tecnológicos, como é o caso da *internet*. Tanto as condições socioeconómicas como os avanços tecnológicos começam a transformar o mundo rapidamente, tornando-o cada vez mais pequeno.

And increasingly interconnected and mobile is what we are, with both technological advances and socio-economic conditions conspiring to turn the planet into a (hotly debated) “global village” (...) the advent of internet have created a technological environment that as favoured the spread of hip-hop as much by diffusing its products as by enabling artists (...) to upload their music directly making it instantly available on a global scale.

Terkourafi (2010:5)

2.4 O Hip-hop em Portugal

... Milhares de pessoas amontoadas em guetos

Branços de terceira, ciganos e negros, o ódio racial é a nossa herança cultural...

Halloween – S.O.S Mundo

2.4.1 As origens

Ainda hoje não se sabe bem quando, onde e como é que o fenómeno cultural do Hip-hop surgiu em Portugal. Existem várias teorias sobre o assunto, mas nunca se chegou a uma conclusão clara de como surgiu este fenómeno. A teoria que reúne maior consenso defende que o Hip-hop terá surgido nos finais da década de 80, inícios da década de 90, nas zonas periféricas dos maiores centros urbanos do país.

O forte crescimento da cultura Hip-hop nos E.U.A e a sua consequente propagação pelo resto do mundo levou a que países como Portugal entrassem em contacto com este fenómeno, através da difusão de filmes como *Beat Street* ou *Breakin*, mas, principalmente através da comercialização de cassetes com trabalhos de artistas influentes, como por exemplo *RUN DMC*, *Public Enemy*, *N.W.A*, entre outros. Estes veículos condutores serviam não só para dar a conhecer aspectos importantes da cultura Hip-hop em si, mas também para retratar os problemas socioeconómicos que afectavam as comunidades de origem do movimento.

Em Portugal na década de 80, assiste-se a uma proliferação dos bairros degradados nas periferias dos grandes centros urbanos, como por exemplo: Lisboa, Porto ou Amadora. Estes bairros não possuíam um mínimo de condições de saneamento básico ou qualquer outro tipo de infra-estruturas. Eram na sua grande maioria habitados por famílias de imigrantes de origem africana ou retornados das ex-colónias que, apesar de serem elementos extremamente importantes para o desenvolvimento económico do país, mediante o seu trabalho nas áreas da indústria e construção civil, nunca viram o seu valor ser reconhecido.

As fracas condições socioeconómicas decorrentes do desemprego, do trabalho clandestino, da falta de apoios sociais e das condições de alojamento precárias, com que se depararam os residentes destes bairros, juntamente com a política de isolamento implementada pelas autoridades governamentais, dificultou bastante a sua integração na sociedade portuguesa. A desvalorização social decorrente do uso do crioulo, assim como da dificuldade na obtenção da nacionalidade portuguesa por parte dos filhos de imigrantes já nascidos em Portugal, a que acresce a falta de oportunidades a nível profissional, o crescente abandono escolar, bem como a associação automática entre o jovem negro e o mundo do crime são alguns dos aspectos que vão marcar profundamente o desenvolvimento pessoal e social destes jovens e das futuras gerações.

Ao entrarem em contacto com a cultura Hip-hop proveniente dos E.U.A, França ou Holanda, estes jovens descobriram também a sua faceta mais contestatária e socialmente activa, identificando-se com os produtos culturais produzidos por aqueles que se debruçavam sobre o mesmo tipo de dificuldades e problemas sociais.

Ouvíamos aquela música através de cassetes, trazidas de França, por alguns de nós”, recorda. “Na altura, estava numa fase de transição, a tentar encontrar a minha identidade, o que era normal porque na escola eu e a minha irmã éramos os únicos negros. Ao ouvir aquela música – coisas como Public Enemy ou LL Cool J – comecei a perceber algo com o qual me identificava. Nesse tempo não queria ser o rosto de nada, nem sequer cantar, estava apenas interessado em apoiar o movimento rap. Percebia que era uma coisa importante. Aquilo que estávamos a fazer nos bairros tinha interesse nacional. – General D in Público

[http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877)

[331877](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877) - visitado no dia 15/06/2014

2.4.2 O seu desenvolvimento

As gravuras não sabem nadar, iô!

Mário Soares

No início, ainda numa fase bastante embrionária, o Hip-hop em Portugal limita-se a imitar o que é produzido no estrangeiro, sendo que o recurso ao Inglês Afro-Americano passa a ser uma realidade. Nem a falta de meios técnicos e humanos impediu que, em locais como o Miratejo, Amadora, Chelas ou Matosinhos, se formassem grupos constituídos por jovens entusiastas interessados em desenvolver esta nova forma de cultura. Apesar de numa fase inicial recorrer-se à língua inglesa, como foi o caso de artistas como *Boss AC* e *Black Company*, rapidamente se enveredou pela criação de Hip-hop em português, substituindo o calão utilizado pelos rappers americanos pelo calão urbano português fortemente influenciado por diversos crioulos.

O ano de 1994 é considerado um dos mais marcantes na história do Hip-hop português. *General D* considerado por muitos como o “pai” do Hip-hop nacional edita o seu primeiro EP *PortuKkkal é um Erro*, os *Da Weasel* editam o seu EP *More Than 30 Motherfuckers*. No norte do país, grupos icónicos como *Mind Da Gap* e *Dealema* começam a dar os seus primeiros passos, apesar do escasso sucesso comercial. É também nesse ano que é editado pela SONY Portugal, o álbum *Rapública*, uma compilação na qual participam artistas como *Boss Ac*, *Black Company*, *Líderes da Nova Mensagem*, *Zona Dread*, entre outros.

O sucesso comercial da música *Nadar* dos *Black Company*, uma das músicas presentes no álbum *Rapública*, fez com que o Hip-hop feito em Portugal saísse da obscuridade e atingisse o estatuto de *mainstream*. O sucesso comercial foi tão grande que até o Presidente da República na altura, o doutor Mário Soares, usou o refrão num dos seus discursos, ao referir-se à questão das gravuras de Foz Côa.

Começam a surgir programas de rádio especificamente dedicados ao Hip-hop, em rádios como a Antena 3 ou a NRJ-Rádio Energia. Consequentemente, o Hip-hop começa a ganhar cada vez mais visibilidade nos meios de comunicação social, criando-se assim uma imagem de um estilo de música com forte aceitação, que também podia ser feito em português.

No entanto, este êxito comercial teve o seu lado negativo e até mesmo nefasto. O facto de *Nadar* ter sido a música com mais êxito fez com que se catalogasse o movimento e o próprio estilo musical como sendo de mero entretenimento, o que ensombrou, em larga medida, a dimensão de activismo político e de consciência social deste movimento.

Contudo, não podemos deixar de referir que os álbuns de grupos como *Mind Da Gap* (Sem Cerimónias) e *Da Weasel* (3º Capítulo) se afiguraram bastante importantes, pois apresentaram níveis de qualidade altíssimos, quer a nível de produção quer a nível das letras, colocando a fasquia da qualidade num nível bastante elevado.

Com a chegada do novo milénio, o Hip-hop português sofre uma pequena revolução. Com o aparecimento de novos artistas portugueses de elevada qualidade, como é o caso de *Sam The Kid*, *Valete* ou *Chullage*, este movimento sofre uma profunda revitalização. Se, por um lado, *Valete* e *Chullage* escrevem letras de contestação e de crítica social bastante vincadas, por outro, *Sam The Kid*, preocupa-se, fundamentalmente, em retratar acontecimentos da vida quotidiana e da realidade que o rodeia. No caso concreto de *Valete*, podemos mesmo constatar uma ligação vincada com ideologias políticas de esquerda, de cariz profundamente anti-capitalista.

Apesar de constituírem abordagens diferentes do Hip-hop, foi graças à eclosão dos vários estilos no seio do movimento que o Hip-hop português está vivo e de boa saúde. Com o surgimento da *internet*, tornou-se cada vez mais fácil disseminar o movimento, o que contribuiu para que cada vez mais pessoas se sentissem capazes de apresentar novos projectos musicais.

2.5 Questões de tradução aplicadas a Hip-hop

É importante salientar a necessidade de identificação das características inerentes ao movimento Hip-hop e aos textos de RAP, para conseguirmos compreender cabalmente as questões de tradução que estes nos possam colocar. A caracterização de actos linguísticos estruturantes nos textos de Hip-hop, tais como o *dissing*, em que se ridiculariza o grupo rival, e do *boasting*, que consiste no auto-elogio, constitui um precioso auxílio para o tradutor.

No filme *Step Up 2* analisado por Santana (2011) podemos constatar a existência destes actos de fala estruturantes, visto que a história se centra na rivalidade entre dois grupos de *hip-hopers*. De um lado encontramos um grupo defensor de uma postura mais agressiva e marginal no seio do Hip-hop, enquanto, do outro, temos um grupo que representa uma postura mais moderada, construída através dum discurso menos agressivo, ou seja, menos disfemístico.

Para compreendermos melhor estas questões, reportamo-nos ao estudo de Santana (2011) sobre questões de tradução no filme *Step Up 2*.

2.6 Análise das arquitecturas semânticas no filme *Step Up 2* e sua respectiva tradução

Após uma análise aprofundada do *corpus* recolhido, Santana (2011) comprovou que, nas trocas discursivas entre jovens, são adoptados registos linguísticos convergentes com os respectivos grupos de interesse, em consonância com as características inerentes ao *youngspeak*, apresentadas na parte inicial da sua tese.

Em *Step Up 2* são identificados dois tipos de registo de linguagem distintos, que se encontram integrados em contextos sociais bastante diferentes. O primeiro reporta-se a um registo de um grupo de Hip-hop de rua, ao passo que o segundo reporta-se a um grupo de Hip-hop de uma escola privada. Ambos os grupos partilham um objectivo comum de desafio à autoridade dos adultos, mas apresentam uma postura bastante diferente a todos os níveis, a saber, ao nível do comportamento, da apresentação e do discurso adoptado. Esta rivalidade irá culminar em confrontos na pista de dança que são antecidos por confrontos linguísticos, em que fica bem patente a diferença entre os dois registos.

É de salientar a utilização de vários registos diferentes das linguagens dos jovens por parte destas personagens ao longo do filme, em especial no caso da protagonista Andie, cuja mudança de registo linguístico é acompanhada por uma mudança a nível da postura e da aparência. Na cena final do filme, constata-se a utilização de um discurso menos hostil que se chega mesmo a aproximar de usos orais padronizados.

Segundo Santana (2011), esta mudança de registo linguístico desta personagem na língua de partida não consegue encontrar reflexo na tradução para a língua de

chegada. Assim, na tradução apresentada fica-se com a sensação de que o tradutor não está ciente da mesma, uma vez que este recorre, de forma sistemática e, como tal necessariamente desajustada, a expressões típicas dos jovens, como por exemplo *minha* e *fixe*.

Após uma análise comparativa das legendas em inglês para deficientes auditivos com as legendas traduzidas para português, Santana verificou que as subpadronizações existentes no texto de origem foram traduzidas, na sua maioria, quer por expressões não equivalentes da língua-padrão, quer por expressões estereotipadas de *youngspeak* que nem sempre se adequam ao contexto situacional do filme.

Na opinião desta autora, esta tradução inadequada dos registos provoca uma quebra de fluidez nas trocas discursivas, o que tem como consequência a perda de jogos de palavras centrados na polissemia de certos termos, como é o caso de *ruas*. Acrescente-se que o parco uso de advérbios e de adjectivos na tradução contribui, de forma negativa, para reduzir a dimensão altamente expressiva do texto original.

No que diz respeito às expressões convencionalizadas das linguagens dos jovens, Santana constatou a tendência para estas serem parafraseadas, de forma descontextualizada, na tradução, pelo que não se adequam ao registo juvenil actualmente em uso em Português Europeu.

Para confirmar essa constatação de Santana consultámos não só o estudo de Marques (2009) sobre a linguagem dos jovens em séries televisivas portuguesas e brasileiras, mas também algumas letras de Hip-hop português, de forma fundamentar as nossas propostas de alteração à tradução original de *Kidulthood*, tendo por base um *corpus* de usos autênticos das linguagens dos jovens portugueses, na actualidade.

2. 7 Casos de empréstimos

É também importante referir o caso da tradução dos empréstimos. Santana (2011), após uma análise extensiva de algumas letras mais conhecidas de Hip-hop português, chega à conclusão de que faz todo o sentido a não tradução de alguns termos utilizados no original em inglês, uma vez que são empréstimos utilizados nos usos linguísticos autênticos.

- *the streets*

Relativamente ao termo *the streets*, o caso é diferente. Nesta situação específica, a decisão do tradutor do filme de não traduzir este termo para Português Europeu é fortemente criticada por Santana. Ela acredita que a não tradução pode conduzir a perdas importantes na eficácia comunicativa na tradução portuguesa.

2.8 Reflexões conclusivas

Em suma, Santana (2011) mediante caracterização linguística das linguagens dos jovens, em geral e em Português Europeu, em particular chegou à conclusão de que as traduções do filme *Step Up 2* não reflectiam na sua totalidade o registo juvenil utilizado pelos jovens portugueses, muito pelo contrário.

Registe-se que os erros de tradução decorriam de uma interpretação errada do registo juvenil na língua de partida, do desconhecimento das expressões das linguagens dos jovens na língua de chegada, ou seja, no Português Europeu, bem como da diferença entre a língua padrão e os usos linguísticos subpadronizados.

Outro aspecto relevante foi a constatação que grande parte da tradução eliminou muitas das formas de intensificação discursiva, que caracterizam o discurso juvenil, tornando-o altamente inexpressivo e desprovido do carácter hiperbólico que o caracteriza. Regista-se, assim, uma flagrante perda de autenticidade do registo juvenil na tradução das trocas discursivas para Português Europeu.

Em face desta situação, Santana (2011) defende a importância da realização de mais estudos relacionados com usos de *youngspeak* em Português Europeu, de forma constituírem um conjunto de materiais de apoio aos profissionais da tradução, a fim de que melhor possam compreender o fenómeno das subpadronizações, evitando-se, assim, a tradução de registos jovens como sendo meras frases da língua-padrão, isenta quer de formas de oralidade e, como tal, de expressividade linguística.

Através da compilação de ferramentas lexicais de auxílio ao tradutor, como por exemplo: glossários, dicionários especializados em linguagens dos jovens, pode melhorar-se a forma como as traduções são realizadas. Melhorando, assim, a qualidade

das traduções dos filmes, as mensagens chegarão de forma correcta a um público-alvo mais jovem (que configura uma fatia cada vez maior do mercado cinematográfico).

Ficou provado, recorrendo metodologicamente à caracterização múltipla das linguagens dos jovens de Zimmermann (2009), que a tradução do filme *Step Up 2* poderia ter sido melhorada de forma substancial, se o tradutor em questão tivesse recorrido a formas truncadas de oralidade, ao uso do léxico específico dos jovens, bem como ao uso de formas disfemístico-eufemísticas, que surgiram recentemente nos registos juvenis em Português Europeu.

É de salientar que esta tradução menos fidedigna decorre, de forma substancial, da dificuldade na obtenção de *corpora* e/ou dicionários dirigidos especificamente ao *youngspeak* em Português Europeu, assim como da escassez de informação fidedigna e pertinente sobre o Hip-hop em Portugal.

Capítulo III – O *Multicultural London English*: surgimento e caracterização linguística

3.1 O que é o *Multicultural London English*?

O *Multicultural London English* ou MLE (também conhecido por *Jafaican*) é um fenómeno linguístico com base na língua inglesa, falado maioritariamente por jovens residentes de alguns bairros de Londres, mas está a alastrar-se rapidamente por outras zonas de Inglaterra. Surgido no final do século XX e originário da classe operária, constitui uma variedade urbana do inglês falado, com forte influência do Inglês Jamaicano. Esta variedade híbrida pode ser considerada o resultado da crescente multiculturalidade que vigora em Londres, decorrente do contacto linguístico entre falantes de diferentes proveniências geográficas que dominam diferentes variedades do inglês, como o Inglês Jamaicano ou o Inglês Indiano. Trata-se de uma variedade de língua resultante de um processo de hibridização que envolve uma população de origem étnica diversificada que se concentra em determinados bairros de Londres.

Com a crescente globalização mundial e um aumento significativo de movimentos migratórios, com origem nos países em desenvolvimento, a génese das comunidades urbanas nos países desenvolvidos apresenta alterações significativas. Pessoas de diferentes nacionalidades instalam-se em zonas urbanas desfavorecidas, sendo que a falta de poder económico destas populações dificulta a sua mobilidade social, o que contribui para reforçar os laços entre membros de comunidade.

Neste tipo de comunidades, produzem-se contactos linguísticos frequentes entre imigrantes procedentes de várias zonas da Ásia, da África ou do Caribe, que falam diferentes línguas, variedades de língua ou crioulos e os habitantes locais, em diversos contextos de interacção social. Assim sendo, registe-se que, no MLE, se cruzam influências do Inglês Jamaicano, do Inglês Afro-Americano, do *Cockney* e de línguas asiáticas como o Panjabi ou o Bengali.

3.2 MLE dos anos 50 até aos dias de hoje

Apesar de o MLE consistir numa confluência de variedades do inglês, bem como de crioulos de base inglesa, é por demais importante frisar a importância e consequente influência da cultura e língua jamaicanas na formação desta variedade híbrida.

Desde do final da década de 50 e início da década de 60, com as sucessivas vagas migratórias provenientes da Jamaica (entre outros locais do Caribe), que a cultura jamaicana tem vindo a influenciar fortemente as manifestações culturais dos jovens no Reino Unido, especialmente em cidades como Birmingham, Londres ou Manchester.

Com o *boom* económico do pós-guerra, assiste-se, nos anos 50, a um aumento da qualidade de vida da classe média inglesa. Perante esta situação, os jovens passam a ter um forte poder de compra, que se reflecte no consumo de roupa e de produtos musicais. Surge, então, a subcultura *Mod*²², que integra jovens dispostos a quebrar os laços existentes com o estilo de vida tradicionalista das gerações mais velhas. Ouvem música Reggae, Ska, RNB, como forma de valorização da cultura dos negros americanos que admiravam.

No final dos anos 60, produz-se a uma nova revolução cultural entre os jovens com a emergência da subcultura *Skinhead*. Hoje em dia, o conceito de *Skinhead* provoca uma associação imediata a movimentos de extrema-direita (neo-nazis, fascistas, entre outros). De facto, o que a grande maioria das pessoas desconhece é que o fenómeno cultural *Skinhead* tem a sua origem na cultura jamaicana.

Este fenómeno cultural surge quando jovens *Moder*s pertencentes à classe operária passam a adoptar um visual específico, inspirado no visual do *rude boy* (o estilo usado pelos jovens jamaicanos), rapando a cabeça, usando camisas, calças com suspensórios, casacos compridos e botas. Ouviam os estilos musicais Ska, Reggae, Rocksteady e frequentavam os *dancehalls*, onde decorriam as festas jamaicanas.

Com a chegada dos anos 70, o Reino Unido é assolado por fortes crises económicas que abalam a sociedade britânica. Com o aumento substancial do desemprego, quebra do poder de compra, entre outros factores, acentua-se um clima de tensão racial. Grupos de extrema-direita começam a ganhar força, aproveitando-se do

²² Mod (truncamento de Modernist): Subcultura juvenil constituída por jovens, pertencentes na sua grande maioria à classe média, cujos principais interesses estavam relacionados com moda e música.

crescente descontentamento existente entre os jovens, conseguindo assim recrutar um número cada vez mais elevado de *Skinheads* para as suas fileiras.

Hoje em dia, existem vários grupos diferentes de *Skinheads*, com diferentes visões políticas, a título de exemplos temos: o grupo S.H.A.R.P ²³ com ligações à extrema-esquerda, o grupo *Hammerskins*²⁴ com ligações à extrema-direita neo-nazi, e os chamados *Skinheads* tradicionais que não se identificam com nenhum ideal político específico.

Esta influência de ideais nacionalistas e fascistas está bastante bem representada no filme *This is England*, um filme escrito e realizado por Shane Meadows em 2006, que retrata não só o estilo de vida de um grupo de jovens *Skinheads* nos anos 80, mas também as razões que levaram esta subcultura a ser influenciada por este tipo de ideais, tão contraditórios às suas próprias origens, motivando uma divisão que ainda hoje se mantém bastante forte. São feitas referências às suas origens jamaicanas, assim como ao processo de transformação e consequente cisão dentro do movimento que vai dar origem ao aparecimento dos chamados *Skinheads* nacionalistas ou neo-nazis.

Mas a influência da cultura jamaicana não se fica por aqui; com o aparecimento da música electrónica no final dos anos 80, assiste-se mais uma vez ao ressurgimento da influência da cultura caribenha, mais especificamente jamaicana, na cultura juvenil britânica.

No final dos anos 80 e início da década de 90, surgem por todo o Reino Unido festas de música electrónica, as chamadas *raves*, na sua grande maioria ilegais, realizadas em armazéns abandonados ou em descampados, equipadas com sistemas sonoros de alta potência, espectáculos de luzes. De entre os vários estilos de música electrónica merece destaque o Jungle.

Em termos musicais este estilo resulta da confluência de elementos do Reggae, Dancehall e Ragga, em detrimento de outras influências como o House ou o Techno. Frequentemente, o DJ era acompanhado por um MC, tal como acontece no Hip-hop, que tinha como objectivo animar o público, motivando-o, através da criação de rimas que acompanhavam o ritmo da música. Uma das principais características do MC, caso

²³ *SkinHeads Against Racial Prejudice*: é um grupo anti-racista com ligações a ideologias de extrema-esquerda.

²⁴ É um grupo de supremacia branca, apologista de ideais racistas, xenófobos e homofóbicos. Foi fundado em 1988, no estado do Texas. É um grupo extremamente violento.

não fosse de origem jamaicana, era a capacidade de reproduzir o sotaque jamaicano, durante a sua performance.

Com o passar dos anos, o Jungle ²⁵, mais tarde conhecido por Drum'n'Bass, vai-se desenvolvendo, dando origem a outros géneros musicais como, Grime, o UK Garage ou o Dubstep, que ainda hoje ocupam um lugar importantíssimo no panorama musical britânico.

Como fenómeno cultural, o Jungle assumiu uma preponderância crescente, pois é um dos géneros musicais com o qual os jovens dos centros urbanos mais se identificam, à semelhança do que aconteceu com o Hip-hop nos guetos americanos.

Durante o período pós-Thatcher nos anos 90, muitos dos jovens das áreas urbanas mais problemáticas sentem-se abandonados e desiludidos, resultado das políticas de destruição do estado social levadas a cabo por anos de governação conservadora. Como forma de reacção à exclusão social, os jovens enveredam por uma postura de maior agressividade e contestação, que influencia decisivamente as suas escolhas musicais.

É graças a esta presença constante da cultura caribenha, com especial destaque para a jamaicana, que se desenvolvem produtos culturais, na última metade do século XX, no Reino Unido, sendo considerada de importância capital na eclosão do MLE.

Hoje em dia, considera-se que o MLE poderá vir a substituir o *Cockney*. Este dado decorre dos estudos realizados pelo professor de Sociolinguística, Paul Kerswill, que concluiu que, com a partida dos falantes tradicionais de *Cockney* para as áreas suburbanas de Londres, foi criado um vazio linguístico em Londres, que começa a ser progressivamente preenchido pelo MLE.

In London, Cockney will be replaced by Multicultural London English - a mixture of Cockney, Bangladeshi and West Indian accents - the study shows. "It will be gone within 30 years," says Prof Kerswill - In BBC News

<http://www.bbc.co.uk/news/10473059> – visitado no dia 03/07/2014

²⁵ O Jungle também conhecido por Drum'n'Bass é um estilo de música electrónica que surge nos guetos da cidade de Londres nos finais dos anos 80. Era um estilo com um ritmo bastante acelerado, onde as batidas por minuto rondavam as 170. O seu nome Jungle está relacionado com o facto de os jovens considerarem os guetos onde habitavam como sendo autênticas “selvas urbanas”.

O panorama musical actual continua a contribuir para a propagação do MLE e sua consequente divulgação, através dos meios de comunicação social e de artistas como *Dizzie Rascal*, *Plan B* ou *Roots Manuva*. Estilos musicais como o Hip-hop, o Grime, o UK Garage, Drum n Bass, permitiram a expansão do MLE, fazendo com que este se disseminasse um pouco por todo o Reino Unido. É deste modo que o MLE chega jovens da classe média, deixando de ser uma variedade linguística híbrida, exclusiva de áreas urbanas problemáticas e dos extractos sociais mais baixos.

Outro grande elemento para disseminação do MLE nos meios de comunicação social foi a criação da personagem ficcional *Ali G.* pelo actor Sacha Baron Cohen. Esta personagem satírica foi inspirada no estereótipo do jovem branco de origem anglo-saxónica, pertencente à classe média, que adopta a cultura de rua, fortemente enraizada na cultura jamaicana. Com a construção desta personagem, Cohen visou satirizar a glorificação do estilo de vida do *ghetto* por parte de um número crescente de jovens da classe média.

3.3 Caracterização do MLE

Dado que o MLE objecto de um número reduzido de estudos, é importante fazer uma referência ao trabalho realizado pelo professor Paul Kerswill ²⁶ cuja investigação permitiu fazer uma abordagem mais detalhada das características linguísticas que compõem o MLE.

Em termos gramaticais, o MLE apresenta ausência de flexão do perfeito do verbo *to be*, uma vez que *was* passa a ser utilizado em todas as pessoas do verbo. Também no caso das *question-tags*, apenas se usam *isn't it* e *is it*, reduzidas à escrita sob a forma de *innit*.

No plano fonético verificamos alterações na consoante aspirada surda, /h/ (*house*, *heat*) que, ao invés do que acontece com o *Cockney*, passa a ser aspirada. Também a fricativa interdental surda “th” /θ/ passa a /f/, a par da fricativa interdental sonora /ð/ passa a /v/, tal como acontece no Inglês Afro-Americano. Verifica-se também alterações na pronúncia de “th” em “d” (*thing* – t'ing / *this* – dis / *that* – dat). Existe um recuo da vogal /æ/ o que pode resultar na variante [a], um recuo da vogal /ʌ/ o que pode resultar nas variantes [ɑ] ou [ʌ], em vez de [ɐ]. O avanço da vogal anterior /ʊ/ é menor na cidade de Londres do que na sua periferia. No centro da cidade, o avanço da vogal anterior /ʊ/ é mais conservador, à imagem da variante do inglês falado nas Caraíbas.

3.4 Jamaican Patois

Apesar da língua oficial na Jamaica ser o Inglês Britânico, a grande maioria dos jamaicanos fala uma variedade denominada Inglês Jamaicano, com forte influência do Inglês Britânico, sendo que, contudo, mais recentemente começou também a ser bastante influenciada pelo Inglês Americano. É utilizada em contextos formais, como por exemplo no ensino, na administração ou na comunicação social, sendo tradicionalmente falada pela classe média/alta, mais conservadora. É importante

²⁶ Paul Kerswill, Professor de Sociolinguística no departamento de Língua e Ciência Linguística na Universidade de York.

salientar que não se deve confundir esta variedade com o crioulo de base inglesa, o *Jamaican Patois*.

O *Jamaican Patois*, como foi referido anteriormente, é um crioulo que tem por base a língua inglesa. Na origem deste crioulo, assim como de outros crioulos, está o *Pidgin*²⁷, que funcionava como língua franca, possibilitando a comunicação entre falantes de línguas diferentes, com o objectivo de facilitar as trocas comerciais.

A partir do momento em que o *Pidgin* começa a ser adoptado pelos filhos dos escravos das plantações torna-se na sua língua nativa. Conforme vai sendo adoptada, vai sendo completada com um vocabulário e um sistema gramatical mais complexo, acabando, assim, por constituir um crioulo. O contacto mantido entre a língua crioula e a língua europeia permitiu-lhe desenvolver uma estrutura lexical cada vez mais complexa e um vocabulário mais extenso.

Na década de 50 e 60 do século XX, assiste-se a uma forte vaga de imigração por parte de cidadãos das ex-colónias caribenhas, especialmente da Jamaica, para as grandes cidades do Reino Unido. Assim, o crioulo jamaicano assume preponderância face a outros crioulos, visto que o número de pessoas de origem jamaicana superava, largamente, o das pessoas originárias de outras partes das Caraíbas. Ao chegarem ao Reino Unido, os filhos dos imigrantes adoptam variedades locais do Inglês Britânico, misturando-o com o crioulo. É através desta afirmação cultural de orgulho nas suas raízes africanas que surge o *British Black English*²⁸, que constitui a base do *Multicultural London English*.

²⁷ O *Pidgin* consistia na mistura das várias línguas nativas dos falantes, apresentando uma simplificação quer a nível fonológico quer gramatical, de forma a facilitar o máximo possível a compreensão por parte dos intervenientes nas trocas discursivas.

²⁸ Tanto o *British Black English* como a expressão *Jafaican* foram os termos utilizados para designar o fenómeno linguístico do MLE, mas foram posteriormente abandonados por serem considerados demasiado redutores, passando o fenómeno a designar-se *Multicultural London English*.

Capítulo IV – As Variedades do Português e Crioulos em Contacto na área metropolitana da Grande Lisboa

4.1 Introdução

Variedades do Português e Crioulos em Contacto ou VPCC foi o termo por nós usado para designar o fenómeno linguístico bastante semelhante ao *Multicultural London English* (MLE), no contexto do Português Europeu. Ambas as variedades possuem características bastante semelhantes quer no seu processo de desenvolvimento, quer nos grupos sociais que as usam na comunicação quotidiana. Contudo, existem algumas diferenças, enquanto o MLE apresenta na sua génese uma influência mais variada (do *Cockney* ao *Patois* passando pelo Panjabi²⁹), fruto da pluralidade de culturas que convivem na cidade de Londres, legado do passado colonial britânico, no caso português, essa variedade híbrida tem por base a variedade do Português de Angola e de Moçambique e os crioulos cabo-verdianos, que se entrosa com termos do Inglês Afro-Americano, disseminados nos média à escala global pelo Hip-hop. Outra diferença relevante reside no facto de que o MLE se centrar fundamentalmente numa área geográfica bastante específica, a cidade de Londres, ao passo que a variedade do português em contacto se encontra espalhada um pouco por todo o país, com especial incidência nas áreas suburbanas de Lisboa.

4.2 Origens do VPCC

Desde que foram estabelecidas as primeiras trocas comerciais a nível internacional entre as primeiras cidades-estado, sempre houve a necessidade de criar uma forma de comunicação que facilitasse o contacto entre as partes envolvidas. Estas formas de comunicação eram conhecidas como línguas francas ou línguas de contacto. Durante a vigência do Império Romano até à Idade Média era o latim e o grego que serviam este propósito mas com a chegada do século XV e o início da era dos Descobrimentos, surgem novas formas de comunicação designadas *Pidgins*.

²⁹ Panjabi: É uma língua de raiz indo-ariana, falada pelo povo panjabi, originário da região do Panjabe (Índia), sendo também falada em algumas partes do Paquistão.

Os *Pidgins* funcionavam como línguas francas, mas, ao invés do que acontecia na Europa onde existia uma certa afinidade cultural que permitia a utilização de línguas naturais como o latim ou grego, em África e, posteriormente na Ásia, essa afinidade não existia, o que obrigou a criar de raiz novas formas de comunicação bastante simplificadas e de fácil compreensão.

Com o crescimento do comércio escravo, os *Pidgins* passam a ser utilizados para facilitar a comunicação não só entre os escravos oriundos de regiões e culturas diferentes, mas também entre os escravos e os seus proprietários. Devido à sua forma extremamente simples e ao facto de se basear na língua do colonizador, permite o diálogo entre os vários intervenientes nas trocas discursivas.

Com o passar dos anos, os filhos dos escravos, aprenderam esta forma de comunicação, adoptando-a como sua língua materna, dando um contributo significativo para a sua transformação em línguas próprias. A este processo de transformação dá-se nome de criouliização, no âmbito da qual o *Pidgin* deixa de ser uma forma de comunicação rudimentar para passar a ser uma língua crioula dotada de um vasto vocabulário e um sistema gramatical mais complexo.

Antes de começarmos a compreender as Variedades do Português e Crioulos em Contacto como fenómeno linguístico e social, temos de regressar à sua génese, com especial destaque para os contactos linguísticos entre falantes das variedades do Português de Angola e de Moçambique e falantes de Português Europeu oral, em território português (conforme apontado por Almeida (2005, 2008, 2009, 2010). Destes contactos resultou o uso linguístico de expressões de origem africana em Português Europeu oral, como por exemplo *Bué* ou *Iá*, que abordaremos adiante.

4.3 Aspectos sociais

... Esta verdade sagaz, eu dou-te em fotografias reais

Filhos de afro-emigrantes conhecem África pelos telejornais...

Valete – Nossos Tempos

Podemos considerar as VPCC como sendo uma confluência de variedades do Português e Crioulos falados por jovens residentes nas grandes áreas suburbanas, onde a

presença de comunidades de imigrantes africanos é bastante acentuada. Nestas comunidades habitam muitos jovens portugueses, provenientes de estratos sociais mais baixos que estão em contacto linguístico permanente com os jovens de origem africana. Instala-se um forte espírito de grupo, face à falta de mobilidade social, o que contribui decisivamente para o reforço dos laços entre os membros da comunidade. Esta questão dos grupos de interesse revela-se ser uma peça importante neste fenómeno de mudança linguística, pois é o sentimento de união e identificação que faz com que os membros de um grupo partilhem determinadas características, através das quais afirmam a sua identidade.

O ponto de partida é a concepção de que a variação observada na fala de uma comunidade linguística não é aleatória mas determinada, tanto pela estrutura da língua, quanto pela estrutura social da comunidade (...) a análise desse processo de mudança não pode se restringir aos fatores estruturais internos, devendo integrar também os chamados fatores externos, relativos à estrutura social

Lucchesi (2009:126)

Com a crescente interacção social, e consequente interacção linguística entre membros de comunidades diferentes, assistimos a mudanças linguísticas progressivas e não graduais, cuja velocidade está dependente do ritmo do contacto linguístico, ou seja, quanto mais contacto houver, maior é a velocidade da mudança.

Em larga medida, a constituição das VPCC é atribuível às vagas maciças de imigração provenientes das ex-colónias portuguesas no período do pós-25 de Abril. O isolamento das comunidades de origem africana em bairros suburbanos, a sua consequente discriminação, aliada à falta de vontade em promover a sua integração na sociedade portuguesa, criou marcas profundas nas gerações futuras, conforme apontado pelo *rapper* Valete, na letra da canção abaixo.

... Eram negros segredados, já nascidos estereotipados Também conhecem outras Áfricas à margem das cidades...- Valete – Nossos Tempos

Outro factor que contribuiu para o desenvolvimento das VPCC é o facto de o português ser a segunda língua de alguns membros destas comunidades. Ao contrário do que acontece nas comunidades angolanas, em que a variedade do Português Europeu

revela proximidade ao Português Angolano, nas comunidades cabo-verdianas que falam crioulos existem formas muito diferentes do Português Europeu.

Esta influência dos crioulos cabo-verdianos (e também guineenses) e de variedades do Português de Angola e de Moçambique no desenvolvimento das VPCC emerge das interacções sociais entre pessoas de diferentes origens geográficas em solo português, frequentemente no contexto dos mesmos círculos de convívio. O contacto linguístico frequente leva à introdução de certas lexicalizações de outras variedades do português africanos e de expressões dos crioulos de base portuguesa no Português Europeu falado nestas comunidades de prática.

Há ainda que ter em conta que, com alguma frequência, as interacções discursivas se desenvolvem em contextos economicamente mais desfavorecidos, em que os usos de calão se assumem predominantes, conforme assinalado por Almeida (2011:628).

Specific social-historic conditions arising from the decolonisation of African territories by the Portuguese in the mid-seventies have resulted in massive immigration of African populations to Portugal. Thus, regular language contact between young speakers of African varieties of Portuguese and young speakers of European varieties of Portuguese have led to the growing and steady lexicalisation process of African terms in oral exchanges between youngsters that have in the meantime outspread to older and as well as to younger generation.

Almeida (2011:628)

Através da disseminação de produtos musicais como o Hip-hop, verificamos que grupos como *Da Blazz*, *Halloween*, *NGA* ou *Regula*, nas suas letras, dão a conhecer a um público mais vasto unidades lexicais que são utilizadas maioritariamente por falantes de diversas variedades do português africano

(...) Vi num sonho o cadáver de um puto estendido na rua, olhou pra mim e disse: Bruxa a culpa é tua! Furta más un kuza, fuga, buga, muda de rua, simula o carro patrulha, puxa da cassula! Zumba, pumba, chumba! Manda inimigo para a tumba! Apanha ganda buba, fuma muita bula (...) Agora tenta parar, agora é tarde filho da pu... futuro é cova ou kuzu! (...) Transcrição de parte da letra da música de Allen

Halloween - Kova ou Kuzu <http://www.youtube.com/watch?v=Re0zIfmN1z0> – visitado no dia 10/07/2014

É importante referir que não são só os países de expressão portuguesa como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde que exercem influência linguística nas VPCC. No contexto dos países de expressão inglesa, destacamos a forte influência globalizante dos produtos culturais oriundos dos Estados Unidos da América, com destaque para o Hip-hop americano, extensamente alicerçado em expressões originárias do Inglês Afro-Americano, que são adoptadas extensivamente nas letras de canções de Hip-hop, um pouco por todo o globo. O melhor exemplo desta influência verifica-se naquilo que considero ser o maior veículo de divulgação das VPCC, ou seja, o Hip-hop português, conforme ilustrado na letra de uma canção de Hip-hop abaixo, com especial destaque para os empréstimos, *boy*, *peoples*, *niggas*, bem como para o disfemismo *motherfuckers*.

Boy cumprimentos pos meus peoples que tão na toca ou na cana

Mas diz-se por aí que niggas se dão com coca na cana. Do nariz com chamariz (...)

É quando eles fazem tudo a ver o motherfucker na lama...

Regula – Kara Davis <http://letras.mus.br/regula/1548241/> – visitado no dia 10/07/2014

Passemos também destacar as influências de termos usados em letras de Hip-hop que brotaram do Inglês Afro-Americano, o filme “Zona J” de 1998, realizado por Leonel Vieira, onde se pode verificar uma utilização constante de empréstimos desta etnovarietade como *Man*, *Brother*, *Dread*, *Fuck you*, *Get out*, conforme ilustrado abaixo:

(1) - *Foda-se brother.*

- *Não toca nessa merda, foda-se que te faz mal, caralho.*

(2) *Man, a que horas vem a porcaria do autocarro?*

(3) - *Tá-se bem ou não?*

(4) - *Dread, deixa-me ir à frente.*

- *Fuck you pá. Tás gordo para caralho! Aindas ficas entalado.*

(5) - *Get out.*

- *Foda-se, nigger, estás-te a passar?*

4.4 Usos de calão nas VPCC

No contexto das Variedades do Português e Crioulos em Contacto, os usos do calão revestem-se de uma importância particular, sendo que permitem cimentar o entendimento entre elementos do grupo de interesse, solidificar relações de identidade.

Slang is characterized by a special function – group identification. The use of slang ensures secrecy when performing forbidden acts or particular activities. It indicates a special closeness between group members and is used to establish in-group communication and heighten internal solidarity between group members. This is achieved through shared experience and a common outlook.

Legaudaite (2009:181)

Estes acervos linguísticos de calão presentes na oralidade conferem uma dinâmica discursiva particular às trocas verbais, constituindo um pilar importante na construção da identidade discursiva de determinados grupos juvenis, em face da sua forte carga emocional e até mesmo do seu carácter inovador

Slang is a category within language which maintains an exceptional status in the scope of nonstandard language. Slang words are novel, which makes them different from other lexical items. They are emotive and connotive.

Legaudaite (ibid.)

Sublinhe-se que existe uma similaridade nos processos de cunhagem semântica na etnovarietade do Inglês Afro-Americano (IAA) e do calão. Em ambos se verifica a existência de processos de lexicalização por cunhagem metafórica, como é o caso do termo de IAA *dawg*, que significa rapaz, conforme apontado por L. Green (2002:28), bem como de *dog*, termo de calão, que significa “pénis” conforme o *Slang Dictionary* (J. Green 2000:345). Contudo, se se tratar da interjeição *Dog!*, registre-se que a mesma constitui um uso eufemístico de *Damn!*, segundo este mesmo dicionário (ibid.)

No caso das VPCC, registre-se que os termos de calão em Português Europeu, usados nestas variedades em contacto, são quase idênticos aos termos de calão

comummente usados no português falado, uma vez que os registos juvenis estão em articulação com os usos orais quotidianos. Ou seja, as VPCC emergem dos usos do Português Europeu no seu registo oral em contacto com variedades do Português de Angola e de Moçambique, bem como com os crioulos de Cabo Verde e da Guiné, pontuados por empréstimos do Inglês Afro-Americano.

4.5 Alguns fenómenos linguísticos particulares das VPCC (Bué/Iá/Fónix/Dasse)

As VPCC emergem de contactos linguísticos entre falantes das camadas mais jovens da população portuguesa no seu contacto com jovens africanos em contextos comunicativos face a face e/ou através das redes sociais. Nestes usos linguísticos dos jovens ocorrem constantemente expressões linguísticas de elevado grau de expressividade, conforme apontado por Almeida (2007:230).

Não subsiste qualquer dúvida acerca da eficácia comunicativa da linguagem dos jovens. Assim, estes usam e abusam de expressões de cariz emotivo, frequentemente de índole hiperbólica (cf. 1). O forte impacto destas ocorrências junto dos mais diversos interlocutores, nas mais diversas situações de comunicação, abrirá caminhos que poderão resultar, em última análise, em processos de mudança linguística.

Almeida (2007:230)

As VPCC, onipresentes nas linguagens dos jovens, apresentam-se como sendo um fenómeno glocal, pois, embora de inscrição local, sofre fortes influências globais, em face de recentes desenvolvimentos tecnológicos que nos põem em contacto permanente com outras realidades culturais, sociais e linguísticas, conforme assinalado por Almeida (2011:628).

(....)That is the reason why it can be argued that nowadays every and each youngspeak variety can be accounted for as a “glocal” phenomenon, i.e. a locally carved but nevertheless a global-tainted phenomenon stemming from youngsters with different social, cultural and linguistic backgrounds (including dialectal and sociolectal)

Almeida (2011:628)

Penso que é importante abordar alguns usos lexicais particulares que partilham um estatuto de grande importância no seio das VPCC e que, com o passar do tempo, se disseminaram no Português Europeu oral.

Começarei por fazer referência aos usos de *bué* nas linguagens dos jovens portugueses, que, em face do seu elevado grau de expressividade, se adaptam na perfeição ao sentido de comunicação do discurso juvenil. É um termo originário da variedade do Português de Angola, onde possui significados diferentes quer como adjectivo com o sentido de “chique/elegante”, quer como advérbio, com o sentido de “muito”, conforme assinalado por Almeida (2008, 2010). No trabalho realizado sobre os usos de *bué*, a autora em apreço postula que o uso adverbial, único vigente em Português Europeu, terá sido o resultado de um processo pragmático de índole metonímica, mediante o qual os locutores atribuíam um cunho enfático de tipo prosódico às situações comunicativas descritas.

Em suma, tendo por base a análise das ocorrências de bué no corpus angolano, postulamos que a mudança linguística de bué de adjectivo para advérbio, terá sido despoletada pelas atitudes subjectivas dos locutores em relação às situações comunicativas descritas, ou seja, por um processo metonímico.

Almeida (2007:235)

Conforme já referido anteriormente, na recolha de ocorrências de *bué* tanto no *corpus* angolano como no português verificou-se a existência de diferenças de uso. Ao invés do que acontece na variedade angolana do português, onde ambas as formas (adjectival e adverbial) são utilizadas, no Português Europeu, o mesmo já não acontece, sendo que apenas vigora a forma proverbial.

*O facto de não se terem registado quaisquer ocorrências de tipo adjectival no nosso corpus de linguagem dos jovens em Portugal vem corroborar a tese de que, em Português Europeu, se terá consumado definitivamente a mudança linguística de **bué** de adjectivo para advérbio. Como se pode verificar, nas ocorrências acima (9) e (10), **bué** advérbio surge na dependência dos verbos ajudar e curtir. Quanto a (11), ocorre na dependência do adjectivo interessante.*

No caso do termo *Iá*, conforme a Priberam da Língua Portuguesa, tem origem no Afrikaans *ya*, sendo um termo de Ronga, uma língua Bantu de Moçambique, que exprime concordância, aprovação. Contudo, na sequência da compilação das ocorrências deste termo, nos guiões da série televisiva portuguesa *Morangos com Açúcar*, Almeida (2009, 2010), conseguiu comprovar existência de dois usos diversos de *Iá*. O primeiro uso remete-nos para uma situação de aprovação, conforme indicado na Priberam. O segundo uso para uma situação de empatia para com a opinião do interlocutor, conforme ilustrado nos exemplos abaixo (Almeida 2008b:226).

Como exemplo do primeiro uso temos a ocorrência abaixo:

Tanta gente, meu ... Tiago sentia-se perdido.

Iá - concordou Cristiano. Isto está à pinha! Mas eles devem andar por aí.

(Ao Som do Hip-hop p.49)

Tafel III (Iá.-Zustimmungssignal)- Almeida (2008b: 226)

Como exemplo do segundo uso é referida a ocorrência:

Vocês deram um megaconcerto – diz Rita que vem abraçada a Ed.

á, o pessoal estava todo a vibrar – comenta Sérgio. (O Segredo da Noiva p.41)

Tafel IV (Iá – Engführungssignal) - (Almeida ibid.)”

i•á (africânder ya, pelo ronga)

advérbio

[Informal] Exprime afirmação, confirmação, concordância, aprovação. = SIM

"iá", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013

<http://www.priberam.pt/dlpo/i%C3%A1> – visitado no dia 10/07/2014

Como se pode verificar, na primeira ocorrência, temos uma situação em que é dada uma aprovação, enquanto no segundo exemplo se regista uma demonstração de convergência de opinião por parte de um dos locutores para com a opinião expressa pelo

interlocutor, reforçando o sentimento de identificação entre os falantes em questão. Na base da verificação dos dois sentidos de *Ia*, Almeida (2011:631) argumenta que:

It should be highlighted that the use of Lá in (1), widely outspread in oral Portuguese nowadays, is already attested in some of the above mentioned dictionaries. It was originated in Mozambique where its outspread use resulted from the language contact with Afrikaans speakers in the region (Almeida ibid.). Quite differently, the meaning in (2), so it seems, emerged from the in loco meaning negotiation among youngsters in the above mentioned scene. By expressing convergence of opinion with the co-speaker, the youngster in question, Sérgio, is reinforcing group identity by means of linguistic interaction.

Almeida (2011:631)

Por último, gostaria de fazer referência a outro aspecto linguístico importante das VPCC que radica na utilização de disfemismos. Dado que as VPCC integram a linguagem de jovens, apresenta necessariamente características inerentes ao uso desse tipo de linguagem. Uma dessas características marcantes reside na utilização de disfemismos e, por vezes, de disfemismos eufemizados, como é o caso de *fónix*, por exemplo:

(6) *Ah, e também não jogo Candy Crushs, fónix, párem de me enviar convites!*

<http://quadripolaridades2.blogspot.pt/2014/01/ah-e-tambem-nao-jogo-candy-crushs-fonix.html> – visitado no dia 11/07/2014

(7) *Fónix, que briol!*

<http://fuiprocrastinar.blogs.sapo.pt/377582.html> – visitado no dia 11/07/2014

Ao serem empregues na interacção discursiva, os disfemismos podem aproximar ou distanciar os intervenientes na troca discursiva, servindo como elementos discursivos unificadores da solidariedade no seio grupo, tal como acontece com o seu equivalente MLE, na medida em emprestam um grau maior grau de emotividade à comunicação, podendo ser utilizados também como “arma linguística” contra os poderes instituídos.

Centremo-nos no uso de *fónix* que Praça (2001:128) considera ser uma expressão equivalente a “fogo!”, com o sentido de desagrado, irritação, espanto ou admiração que, de facto, se afigura minimamente ocultante relativamente ao

disfemismo. Tendo por objectivo comprovar esta característica semântica, Almeida (2013) apresenta exemplos de *fónix* retirados de fóruns na *internet*, a fim de aquilatar se se trata, de facto, de um disfemismo eufemizado.

Numa destas ocorrências, uma professora é confrontada com o facto de um aluno ter proferido esta expressão como forma de demonstrar o seu desagrado, sendo que a referida professora não a reconhece como sendo necessariamente disfemística, mas antes como sendo uma forma disfemístico-eufemística, conforme assinalado por Almeida (2013: 75).

(8) *Ainda há dias um aluno me disse “fónix” na aula e eu repreendi-o. Tudo bem que não é asneira, e o próprio me disse: “Oh prof, mas o que é que eu disse?” E olhou para mim com um ar de espanto, mas também não me parece ser uma palavra que possa ser usada comumente.*

Ainda relativamente ao significado de *fónix*, são os próprios participantes nos fóruns que reconhecem uma equivalência semântica ao disfemismo, como podemos verificar neste caso, apresentado por Almeida (2013:76)

(9) *Acho um bocadinho de mau gosto o nome que deram à rede de telemóvel dos CTT, “Phone-Ix” (lê-se “fónix”). OK, **fónix** não é uma asneira. Até se usa para substituir uma outra, bem mais forte. Mas acho que não é um nome lá muito bem escolhido. In*

<http://obogdamo.blogspot.com/2007/11/fnix-chocolate-para-incontinentes-ou.o.html>

visitado no dia 11/07/2014

No fórum em apreço é apresentada uma breve explicação, na qual é referida uso eufemístico de *fónix* para substituir o disfemismo *f*da-se*, em que o locutor opta por usar uma forma disfemístico-eufemística, estabelecendo uma equivalência parcial entre as duas formas.

Recorremos ainda a uma terceira ocorrência recolhida na página de *Facebook* do humorista Nilton

(10) *Coentrão fora do Mundial por lesão. Fónix, não basta termos levado 4, ainda ficamos com o que mais se esforçou em campo!”*

<https://www.facebook.com/niltoncomedy/posts/10152254803043429> visitado no dia

11/07/2014

Vislumbra-se claramente a utilização desta expressão como demonstração de desagrado perante uma situação adversa. De facto, a escolha desta expressão permite ao interlocutor **evidenciar** todo o seu desagrado, procurando, contudo, não quebrar tabus linguísticos, o que resultaria numa eventual perda de face do humorista.

É importante referir e analisar também a forma truncada por aférese *dasse/dass/dasss* cujo processo de cunhagem morfo-semântica é apenas parcialmente idêntico ao de *fónix*, não se enquadrando nos casos referidos por Allan/Burridge (2006:39).

The act of swearing – using so-called “four-letter words” – is conventionally perceived to be a dysphemistic and therefore tabooed, but by using an expression that is not intrinsically offensive, a speaker’s dysphemistic intention can be accompanied euphemistically. (...) Society recognizes the dilemma and provides a way out – a conventionalized euphemistic dysphemism (...) A euphemistic dysphemism exists to cause less face-loss or offense than an out-and-out dysphemism (...).

Allan/Burridge (2006:39).

Em conformidade, Almeida (2013) postula que, apesar de *fónix* e *dasse* serem **ambas** interjeições, veiculando sentimentos de espanto, surpresa, admiração, irritação ou desagrado, *dasse* não pode ser considerada eufemística, pois constitui um truncamento de uma expressão já existente, sem ter sofrido alteração do seu significado. Segundo a referida autora, o facto de não poder ser considerada eufemística é sustentado no argumento de não ser “suficientemente ocultante” relativamente ao termo disfemístico.

Passamos a citar mais três ocorrências autênticas retiradas de fóruns na *internet*, sendo que a expressão disfemística *dasse*, ocorre na maioria dos casos em posição inicial no enunciado.

(11) *Outra Vez???? Dasse!*

Acreditam que a minha colegainha, faltou outra vez? Eu até me passo!...”

<http://www.saltosaltosvermelhos.com/2010/01/outra-vez-dasse.html> visitado dia 12/07/2014

(12) *dasse.....*

Pensei que fosse brincadeira, mas não... é verdade.... está a venda na loja do Benfica... mate-me depressa..."

http://serbenfiquista.com/blog_post/dasse-1 visitado dia 12/07/2014

(13) *...Dasse, Cindy, também tu..."?*

<http://girls-go.blogs.sapo.pt/721693.html> - visitado dia 12/07/2014

Nestes três últimos exemplos, porém, reconhecemos algumas diferenças semânticas no uso de *dasse*. Registe-se que, na ocorrência (11), o locutor veicula uma irritação profunda, bem assinalada no co-texto através da pontuação. Já em (12) e (13), podemos entender o seu uso como forma de expressar surpresa e desilusão.

SEGUNDA PARTE – Caracterização do *Youngspeak* em *Kidulthood* e tradução para o Português Europeu

Capítulo I – *Kidulthood* em tradução para Português Europeu

1.1 Questões de tradução de *Kidulthood* – o *Multicultural London English* (MLE)

Este capítulo tem como objectivo analisar e comentar os aspectos mais relevantes da tradução para legendagem dos diálogos do filme inglês *Kidulthood*. Começaremos por caracterizar a influência que o fenómeno linguístico *Multicultural London English* apresenta nos diálogos dos jovens no filme *Kidulthood*. Essa abordagem tem como base a análise desses mesmos diálogos relativamente a construções sintácticas, formas de tratamento, usos lexicais (como por exemplo designações de masculino, feminino, etc), de modo a conseguir evidenciar algumas das influências linguísticas que estão na génese desta variedade híbrida. Para nos ajudar a realizar esta tarefa decidimos recorrer ao *Urbandictionary.com*, considerado um dos dicionários mais completos relativamente à linguagem dos jovens nos países anglófonos.

Em seguida, iremos analisar a tradução desses mesmos diálogos, assinalando as aquelas que consideramos ser as falhas mais evidentes, apresentando em seguida as alternativas de tradução que consideramos ser mais correctas.

1.2 A influência do *Multicultural London English* no filme *Kidulthood*

Através do visionamento do filme *Kidulthood* fica a conhecer-se um pouco melhor o fenómeno dos contactos linguísticos entre jovens das mais variadas etnias na cidade de Londres. A linguagem que usam para comunicar entre si, como se vestem, como interagem socialmente com o ambiente que os rodeia. O principal objectivo deste capítulo será o de analisar ocorrências específicas da linguagem utilizada pelas personagens do filme e, em seguida, comentar a sua respectiva tradução para Português Europeu.

(14) *Hey! What you uniform pussys know about the titties and pussy and all them t'ing there? And what ya'll doing chattin`bout Alyssa. You don 't know I fucked that girl a few weeks ago blud? Every day for a week when she was supposed to be your girl.*

Nesta ocorrência estão presentes, várias marcas de MLE; por exemplo de acordo com o sítio *Urbandictionary.com* os substantivos *pussy*, termo pejorativo para cobarde) e *blud*, termo utilizado para se referir a pessoa do sexo masculino, tem a sua origem no *Patois* Jamaicano. Sublinhe-se também a supressão da consoante aspirada /h/ no termo *t'ing* em vez de *thing*, característica do Inglês Jamaicano, bem como do termo *y'all*, proveniente da junção do pronome pessoal *you* com o adjetivo *all* do Inglês Afro-Americano.

Passemos à análise linguística de uma segunda ocorrência, composta por uma interacção discursiva de alguma extensão:

(15) - *School finish at four, why ya take so long?*

-*I just chat to one girl innit*

-*T'is is Andreas*

- *Nice to meet ya bruv*

- *T'is is my nephew Trevor.*

- *Trife*

Verificamos a utilização da *question-tag innit*, em vez *isn't it*, da forma truncada *bruv*, que tem origem no termo do calão *bruvver* ou *bruvva* (que significa irmão), bem como a alteração da pronúncia da interdental sonora *this* que passa à dental sonora *dis*. Acresce ainda referir o termo *ya*, em substituição do pronome pessoal *you*, que ocorre no Inglês Afro-Americano, bem como a delecção do verbo auxiliar *to do*, por exemplo em *Why ya take so long*, em vez de *Why did you take so long*, uma característica vigente em certos dialectos caribenhos.

Refira-se ainda uma terceira ocorrência, bem característica do MLE, em que se verificam influências do *Patois* Jamaicano, no filme em análise:

(16) *Look at these battyos, always fuckin playin football.*

A palavra *battyos* é uma forma truncada do termo *batty boy* que de acordo com o *Urbandictionary* é um termo pejorativo do *Patois* Jamaicano, para designar homens homossexuais.

Passemos à análise de uma quarta ocorrência retirada do filme:

(17) *That's right blud do what yo mum tells ya!*

- *Shut up man!*

Nesta ocorrência, constata-se, mais uma vez, o uso do substantivo *blud*, bem como de *yo* e *ya*, formas alternativas aos pronomes *your* e *you*. Complementarmente, regista-se o uso de *man* como pronome indefinido. Todos estes aspectos referidos anteriormente são comuns ao Inglês Afro-Americano e ao Inglês Jamaicano.

Faremos ainda referência a uma outra ocorrência, bastante representativa do MLE:

(18) - *How can you make her watch you like that blud?*

See me, if that was me I wouldn't have it. You should spark on her fuckin face.

Mais uma vez, surge o nome *blud*, bem como o verbo *spark*, altamente polissêmico, mas que, no contexto de (18), significa “luta”. Há que salientar também a construção sintáctica da frase *See me, if that was me, I wouldn't have it*, em que fica bem patenteado que se trata de uma construção em que *me* se afigura altamente redundante.

Passamos a uma sexta ocorrência que foi seleccionada por ser extremamente representativa das influências do *Patois* Jamaicano e do Inglês Afro-Americano:

(19)- *Wagawan cuz?*

- *Yes, bruv.*

- *I'm glad at your steele*

- *I say it.*

- *Hey wada you want now?*

- *Come and say hello to my mom*

Neste exemplo começamos por analisar *wagawan cuz?*, expressão do *Patois* Jamaicano que constitui uma forma de saudação, equivalente a *What's going on?*. Mencionaremos ainda a palavra *cuz*, que integra o etnolecto dos gangues afro-americanos da costa leste dos Estados Unidos. Relativamente a *steele*, de acordo com o *Urbandictionary* refere-se a alguém do sexo masculino bastante dotado a nível sexual e irresistível para o sexo feminino. No entanto, é importante sublinhar que, neste caso específico, se refere ao corte de cabelo de Jay, evidenciando, assim, a existência de polissemia. Mais uma vez, regista-se a ocorrência do termo *bruv* cuja origem foi explicada anteriormente.

Seleccionámos ainda uma outra ocorrência, muito característica do MLE:

(20) - *It's proper sad man*

- *I know man, I mean, I was about to leave my fuckin yard in my fuckin uniform and everythin.*

- *Sam and dem girls always pickin on her*

- *Yeah but Sam troubles us too but we ain 't commitin suicide are we?*

Começamos por analisar semanticamente o termo *proper* do inglês padrão, que assume um significado diferente no MLE. Em vez de ser utilizado num sentido de representar algo “genuíno” ou “próprio”, aufere o significado de “fixe” ou “excelente”. Neste contexto específico é utilizado com outro intuito, a saber, o de enfatizar o nível de tristeza sentido pela personagem. No entanto, é importante salientar que este termo também pode ser utilizado no MLE com o significado original do inglês padrão, que convive com a forma despadronizada.

Relativamente a *yard*, que substitui *home*, tem origem no *Patois* Jamaicano. A nível fonético verificamos também a transformação da interdental interdental “th”/0/ na dental “d”/d/ (*them girls* passa a *dem girls*), a par da supressão da consoante velar em posição final [g] (*fuckin, everythin, pickin, commitin*). Assinalamos também a presença de *man* que funcionalmente é equivalente ao pronome indefinido.

Uma vez que o MLE é uma variedade linguística utilizada maioritariamente por jovens, não é de estranhar que a utilização de disfemismos e o uso de calão seja bastante frequente, sublinhando o cariz emotivo de uma determinada mensagem. Tal como já foi

referido anteriormente, Legaudite (2009:181) postula que o calão visa o estabelecimento de um sentido de união entre os membros de uma determinada comunidade de prática. É também visto pelos jovens como uma forma de contra-poder, destinado a questionar as figuras de autoridade, alienar pessoas estranhas ao grupo, por forma a manter a coesão e unidade internas. Em suma, serve ainda de instrumento para afirmação da identidade do grupo

- “... 1. Slang is a category within language which maintains an exceptional status in the scope of nonstandard language. Slang words are novel, which makes them different from other lexical items. They are emotive and connotive.*
- 2. Slang is characterized by a special function – group identification. The use of slang ensures secrecy when performing forbidden acts or particular activities. It indicates a special closeness between group members and is used to establish in-group communication and heighten internal solidarity between group members. This is achieved through shared experience and a common outlook.*
- 3. Slang is employed in opposition to authority, non-group members and even friends, and is directed towards social superiors. It is widely used in a teen age community which has little power in society and, whose members have to hide what they know or do.*

. Legaudite (2009:181)

Registe-se que a utilização de difemismos como *fucking, battyo, pussyo, fuck* é uma constante, sendo que proliferam em contextos referentes às relações de poder entre os intervenientes, conforme ilustrado na ocorrência abaixo retirada de *Kidulthood*.

(21) *Hey! What you uniform pussyos know about dem tities and pussy and all them t`ing there? And what ya`ll doing chattin`bout Alisa. You don`t know I fucked that girl a few weeks ago blud. Every day for a week when she was supposed to be your girl.*

É indubitável que Sam, ao recorrer a difemismos, intensifica a emotividade da mensagem, assumindo uma posição de força perante Trife, Moony e Jay. Ao humilhar as restantes personagens, especialmente Trife, reivindica uma relação de domínio relativamente ao assunto em questão.

Numa outra ocorrência abaixo, fica bem patente o uso elevado de diversos disfemismos, que redundam numa evidente eficácia comunicativa:

(22) - *Get your knickers of then.*

- *In your fucking dreams*
- *You're not gonna let me fuck you?*
- *No.*
- *What about a blowjob then?*
- *Fuck off!*

Verificamos, nesta troca discursiva, que é a personagem de Alisa, uma rapariga de 15 anos, que assume uma posição de domínio da situação em questão. Ao incluir no seu discurso os disfemismos *fucking* e *fuck*, consegue, de forma muito agressiva, assumir preponderância relativamente ao seu interlocutor, um homem bem mais velho. Desta forma, recurso disfemismos é a “arma” usada para assumir controlo da situação, o que lhe permite recusar, de forma cabal, os sucessivos convites do interlocutor.

Passemos à análise da interacção discursiva de índole disfemística, abaixo:

(23) - *Where the fuck are you lookin at?*

- *Leave it! They're kids*
- *Or what?*
- *Or i'll bash your fuckin head, white pussy'o!*
- *Blad, you think because i'm white, I won't knock you out?*

Yo! Let me take my hat off, how about white with a skinhead, that works better for you?

Nesta situação, quer Jay quer o rapaz mais velho recorrem a disfemismos para tentar impor a sua autoridade. Assim sendo, o acto de fala de ameaça: *i'll bash your fuckin head in...* visa instigar medo no seu adversário. Acompanhado, no co-texto, pela forma de tratamento *white pussyo*, em que *white*, altamente racista e depreciativo, exerce função especificadora relativamente a *pussyo*, que consiste numa forma derivada

da palavra sexista, *pussy*. Este último é usado em referência a elementos do sexo feminino, tendo sido cunhado por metonímia a partir do termo referente ao órgão genital feminino.

Após uma análise detalhada destes exemplos retirados dos diálogos do filme, registamos a existência de uma multitude de aspectos característicos do MLE. Por exemplo, as designações do masculino, utilizadas pelos jovens do sexo masculino para se dirigirem aos seus pares, radicam na utilização de termos como *blud*, *man*, *bruv*, correspondentes aos termos *sócio*, *meu*, *mano*, nas VPCC. Caso sejam jovens do sexo masculino a referirem-se ao sexo feminino, são utilizados termos pejorativos como *gash* (referente ao órgão genital feminino), *hoe*, *sket*, *bitch*, formas pejorativas do feminino que pretendem representar as mulheres como seres sexualmente promíscuos. Registe-se que o uso deste tipo de formas de tratamento pejorativas está intimamente articulado com o Hip-hop global ou o Dancehall jamaicano enquanto manifestações culturais de forte cunho machista, em que o domínio masculino sobre o feminino é por demais evidente, conforme ilustrado nas ocorrências do filme em análise abaixo:

(24) *Wait until I tell everyone all about this hoe!*

Hey, Alisa is looking sket boy. Why you sprouted with her?

Convém ainda analisar as formas de tratamento usadas em referência a pessoas mais velhas ou figuras de autoridade. Nos casos em que os jovens respeitam a pessoa em questão, são utilizadas as formas de tratamento formais, como por exemplo *senhor(a)* antes do apelido. Se, porém, os jovens não respeitarem a figura de autoridade em apreço, socorrem-se de uma linguagem bastante disfemística, com o propósito de contestar a autoridade das pessoas de idades mais avançadas, conforme patenteado nos segmentos discursivos abaixo.

(25) - *Good morning Jason*

- *Good morning Mrs Hector*

I hope you two boys take this day to remember that poor girl.

- *Off course Mrs Hector*

(26) - *What has he taken?*

- *A cap sir.*

- *He had it when we came in bro*
- *Pipe down please and I am not your bro*
- *Fuck off with the pipe down, get off of me man*
- *I told you I had that fucking cap on when I came in*
- *Don't swear at me*
- *And what fuck are you gonna do?*
- *Watch it! The police are being called*
- *Call dem man I don't give a fuck*
- *Are you sure?*
- *Yes, because I greeted him*
- *Thank you!*
- *Bratatat!!!*

A este passo convém destacar a importância dos processos de despadronização lexical na formação de variedades de língua (em que se incluem as etnovarieties). Nos processos de despadronização, recorre-se a itens lexicais já existentes no inglês padrão, sendo que lhes são atribuídos novos significados, como por exemplo, nos casos de *proper* e *spark* que já foram abordados anteriormente.

Convém ainda enfatizar o carácter expressivo evidenciado pelo uso de onomatopeias, na parte final da cena quando os rapazes abandonam a loja em que Moony recorre ao uso de *bratatat*, simulando o som de uma metralhadora automática, como forma de reforço do seu domínio e controlo sobre o seu interlocutor na troca discursiva em apreço.

Relativamente às construções sintácticas nas trocas discursivas do filme, confirmamos a existência de arranjos sintácticos fortemente influenciados, em parte, pela oralidade e, por outra parte, pela origem étnica e linguística do grupo. Todos estes factores constituem um forte elo identitário entre falantes de MLE que os demarca claramente relativamente a falantes que usam a norma padrão inglesa.

Passemos a citar uma sequência discursiva, em que vislumbramos uma sintaxe própria da língua oral, fortemente matizada pela variedade do Inglês Jamaicano:

(27) *Hey! What you uniform pussyos know about the titties and pussy and all them t´ing there? And what ya´ll doing chattin`bout Alyssa. You don´t know I fucked that girl a few weeks ago blod? How can you make her watch you like that blod? See me, if that was me I wouldn´t have it. You should spark on her fuckin face*

1.3 Análise crítica da tradução dos diálogos presentes do filme *Kidulthood* para Português Europeu

Como metodologia de trabalho da análise crítica das traduções, começaremos por apresentar uma transcrição do diálogo na sua forma original, sendo seguido da reprodução da tradução realizada pelo tradutor do filme. Em seguida, apresentaremos uma possibilidade de opção de tradução que considerámos ser a mais correcta, acompanhada pela nossa fundamentação.

(28) Blake: *It´s gonna be heavy* (versão original)

(28 a) Blake: *Vai ser de arromba* (tradução original).

(28 b) Blake: *Vai ser brutal* (opção de tradução).

Considero que a palavra *brutal* é a mais adequada, pois considero que o termo *arromba* não integra a linguagem juvenil, uma vez que pode ser facilmente utilizado por adultos para descrever um evento com contornos devastadores. No entanto, se utilizarmos o termo *brutal* estamos a atribuir-lhe um significado diferente do significado padrão, que é negativo. Assim sendo, no âmbito das linguagens dos jovens, a palavra *brutal* tem conotação positiva, é algo fantástico ou excelente. O caso da alteração do significado da palavra em apreço reflecte a despadronização do léxico, que assume dinamicamente um novo significado altamente expressivo.

(29) Moony: *Look at these batty boys, always fuckin playin football!* (versão original)

(29 a) Moony: *Olha só para estes otários. Sempre a jogar futebol* (tradução original)

(29 b) Moony: *Olha só para estes panilas. Sempre a jogar futebol* (opção de tradução)

Este é um dos casos de tradução com qual discordamos veementemente. A palavra *batty boy* tem a sua origem no *Patois*, sendo um termo fortemente pejorativo de cariz homofóbico, usado em referência aos homossexuais. Ao optar-se pela utilização de um disfemismo eufemístico, perde-se o sentido pretendido e, com ele, a intenção de proferir um insulto. Em face do contexto comunicativo em questão, optaria pelo termo *panilas*, uma formação truncada por apócope, síncope e sufixação a partir do disfemismo *paneleiro*, pois capta melhor a essência da mensagem transmitida. Compreendo que seja um termo bastante agressivo, mas, na nossa óptica, o mais importante é mesmo ser o mais fiel possível à mensagem original, de modo a que esta não se corrompa.

Às ocorrências acima, junta-se ainda uma outra:

(30) Trife: *Just light the zoot, man.* (versão original)

(30 a) Trife: *Acende mas é o charro, pá* (tradução original)

(30 b) Trife: *Acende mas é a ganza* (opção de tradução)

A utilização da palavra *charro*, a nosso ver, não é a opção mais correcta, pois consideramos ser um termo que actualmente caiu em desuso entre os jovens. Até porque o termo *charro* é usado por adultos de faixas etárias mais elevadas, quando se referem a cigarros de marijuana. Sendo assim, consideramos que a expressão *fumar ganza* é a expressão comumente usada pelos jovens. Gostaríamos de assinalar que existem outras expressões usadas em referência ao acto de fumar uma substância psicotrópica deste tipo, como por exemplo, *bafar uma*, *fumar uns pombos*, *vais fazer a tua?*, entre outras.

Temos ainda mais uma ocorrência do filme cuja tradução para Português Europeu gostaríamos de ver alterada:

(31) Girl: *You watch, i'm gonna mash her up!* (versão original)

(31 a) Rapariga: *É isso. Vou dar cabo dela* (tradução original).

(31 b) Rapariga: *Vou arrebenhá-la toda, vais ver* (opção de tradução)

Nesta situação, consideramos que a nossa opção de tradução *vou arrebenhá-la toda* transmite melhor a agressividade da personagem em apreço, sobretudo, tendo em

conta a cena seguinte do filme, em que o personagem passa para a agressão física, *vou partir-lhe a boca toda* também podia ser uma opção perfeitamente aceitável.

Em seguida, apresentamos a nossa análise crítica da tradução de uma outra ocorrência:

(32) Jay: *Hey, Alisa is looking sket boy. Why you sprouted with her?* (versão original)

(32 a) Jay: *Epá, a Alisa está o máximo. Acabaste com ela porquê?* (tradução original)

(32 b) Jay: A Alisa parece uma puta. Porque é que acabaste com ela? (opção de tradução)

Este é outro caso onde consideramos haver falhas bastante graves a nível da tradução apresentada. Em primeiro lugar, gostaríamos de chamar à atenção para o erro gravíssimo de interpretação por parte do tradutor relativamente ao termo *sket*. De acordo com o *Urbandictionary.com*, este lexema é de origem caribenha, sendo uma forma truncada de *sketel*, referindo-se a uma mulher sexualmente promíscua. É importante sublinhar que o tradutor, ao confundir um termo com uma carga tão negativa com algo positivo, cometeu, na nossa opinião, um erro grave. Perante esta situação, consideramos que a nossa opção de tradução é aquela que melhor representa a imagem altamente pejorativa, transmitida pelo texto original.

Continuando na senda da abordagem crítica da tradução das ocorrências do filme:

(33) Jay: *What a fool Trife: Fuck off man!* (versão original)

(33 a) Jay: - *Que tanso*

Trife: -*Vai-te lixar*. (tradução original)

(33 b) Jay: És mesmo otário

Trife: Vai à merda! (opção de tradução)

Neste caso, achamos que o recurso a um disfemismo eufemizado, *Vai-te lixar* bem como o uso do termo de calão *tanso* não são as opções de tradução mais adequadas. Enquanto, no primeiro caso, entendemos que se terá necessariamente de usar um disfemismo para corresponder ao acto de fala directivo de cariz disfemístico do original, no segundo caso, cremos que o termo escolhido já caiu em desuso entre os jovens, sendo que a opção proposta, *otário*, é utilizada de forma bastante comum.

Para a abordagem crítica da tradução, escolhemos ainda uma outra ocorrência do filme:

(34) Trife: *Come and say hello to my mom* (versão original)

(34 a) Trife: *Anda cumprimentar a minha mãe* (tradução original).

(34 b) Trife: Anda cumprimentar a minha cota (opção de tradução)

Entendemos que existe uma alternativa mais adequada a ser empregue nesta situação e que melhor se coaduna com as outros termos das linguagens dos jovens usados no filme. Ao optarmos pela palavra *cota*, estamos adoptar um item lexical originário do Português Angolano, cujo uso é bastante frequente no âmbito do que identificámos como as Variedades do Português e do Crioulo em Contacto. É bastante comum os jovens de áreas suburbanas utilizarem o termo *cota* quando falam entre si para se referirem a pessoas de idade mais avançada ou até mesmo nas trocas discursivas com os seus próprios progenitores. Por exemplo no filme Zona J (do qual falaremos mais a frente), este termo é utilizado por um dos jovens quando se dirige à sua mãe, e momentos mais tarde quando se refere ao seu pai.

(35) Certo, *cota*, mas não saias daqui, *está bem?*

(36) *Todo vaidoso o cota!*

Acrescente-se ainda uma outra ocorrência que será objecto da nossa análise crítica:

(37) Trife: *Call Moony, i wanna duck out quick.* (versão original)

(37 a) Trife: *Liga ao Moony. Quero esgueirar-me depressa* (tradução original)

(37 b) Trife: Liga ao Moony. Quero bazar depressa (opção de tradução)

Consideramos que o verbo *esgueirar* não é a escolha mais acertada, sendo que opção por nós tomada é claramente a que se usa comumente nas linguagens dos jovens portugueses. A origem deste verbo intransitivo, formado por truncamento por aférese a partir do quimbundo *kubaza* (romper), sendo que consta na Infopédia, conforme representado abaixo:

“bazar2 – conjugação verbo intransitivo

coloquial fugir precipitadamente, desaparecer; vazar

(Do quimbundo *kubaza*, «romper»)- in <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bazar> visitado dia 19/07/2014

Ainda relativamente a desadequação da tradução ao registo juvenil, passamos ao comentário crítico de mais uma ocorrência:

(38) Man: - *What about a blowjob?* (versão original)

Alisa: - *No fucking way!*

(38 a) Man: *E um felácio?* (tradução original)

Alisa: *Nem pensar!*

(38 b) Man: Então e um bico? (opção de tradução)

Alisa: Nem pensar!

Estamos perante mais uma tradução com a qual estamos em total desacordo. A solução de tradução tomada pelo tradutor não foi a mais adequada, pois trata-se de um adulto a dirigir-se a uma adolescente. Logo, pensamos não fazer muito sentido recorrer um termo tão formal, especialmente se tivermos em conta que está dirigir-se a uma adolescente de 15 anos, Alisa. A solução de tradução adoptada *bico* está perfeitamente adequada ao registo jovem do interlocutor.

Não queremos deixar também de nos posicionarmos criticamente relativamente à tradução abaixo:

(39) Becky: *You got the shoes right? We can't look like no tramps* (versão original)

(39 a) Becky: *Tens sapatos, certo? Não podemos ir mal-amanhadas* (tradução original)

(39 b) Becky: Tens sapatos, certo? Não podemos ir todas chungas (opção de tradução)

Se tivermos em conta a definição da palavra *tramp* (que neste caso se refere a uma pessoa pobre) e toda carga negativa que possui, verificamos imediatamente que a expressão escolhida pelo tradutor, a saber, *mal-amanhadas* não é usada no registo jovem em Português Europeu. Por isso, optámos pelo lexema *chunga* (ordinário, reles), que até já se encontra incluído em dicionários *on-line* como por exemplo na Infopédia

<http://www.infopedia.pt/dicionarios/portugues-ingles/chunga> visitado dia 19/07/2014

Capítulo II – Questões de tradução no filme Zona J

O sítio onde eu moro, o sítio onde eu vivo, o sítio onde eu paro e fico pensativo

Chelas - Sam the Kid

2.1 Introdução

O objectivo deste capítulo prende-se com a necessidade de apresentar evidências de usos linguísticos de jovens de comunidades de prática em Portugal, do mesmo tipo das presentes em *Kidulthood*, que poderiam ter sido servido de inspiração para as traduções do filme em apreço. Para tal decidimos recorrer a uma análise de certos aspectos do discurso juvenil, usados na legendagem do filme Zona J, realizado em 1998 por Leonel Vieira, sobre a vida de um grupo de jovens residentes da Zona J de Chelas.

Apesar da elevada agressividade dos segmentos discursivos, que reflectem as vivências socioculturais, considero que faz todo o sentido considerá-los aceitáveis, uma vez que são plenamente dotados de *street credibility*. Compreendo que se tenha de ter em atenção o tipo de filme ou obra em questão e especialmente o público-alvo mais jovem, mas considero que não é necessário ter de recorrer necessariamente a usos eufemísticos. Acredito que, acima de tudo, é fundamental honrar o registo disfemístico, articulado com as vivências quotidianas neste bairro de Lisboa.

2.2 Interjeições e actos de fala expressivos

Interjeição é uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções

– Lindley Cintra/ Celso Cunha (1985:577)

Interjeições são palavras cuja função se centra na expressão de estados emocionais (como por exemplo, estados de espírito ou sensações). Enquanto elementos integrantes do discurso permitem ao interlocutor imprimir-lhe um cunho emocional, sem ter de recorrer a construções linguísticas mais complexas. O valor de uma interjeição ou de locução interjectiva (no caso de ser composta por mais do que uma palavra) depende essencialmente do contexto no qual está inserido e da entoação utilizada, pois é possível a mesma interjeição represente estados emocionais diferentes,

em harmonia com os actos de fala expressivos em que estão integradas. Apesar de existirem diferentes classificações, o seu objectivo mantêm-se o mesmo, ou seja, a manutenção de um discurso fluido, ao mesmo tempo que constituem um reforço da mensagem enunciada pelo interlocutor.

Seguem-se alguns exemplos de interjeições em Português Europeu presentes no filme Zona J

(40) Tipo: Impaciência

- *Yah*

- *Eh pá, cala-te pá!*

A impaciência de Cosmo perante as críticas constantes de Picapau em relação à qualidade do carro apresentado.

(41) Tipo: Desejo

Traçava-te, querida! Ah, boa!

Acto de fala expressivo emitido pelos colegas de trabalho de Tó perante a presença da sua namorada no seu local de trabalho.

(42) Tipo: Irritação ou revolta

Foda-se, caralho!

Acto de fala expressivo para expressão de irritação ou revolta, emitido por Filomena em referência à condução perigosa de Picapau.

(45) Tipo: Advertência

Não mexam no carro, pá!

Advertência do tio de Tó aos rapazes para não mexerem no seu carro.

(47) Tipo: Resignação

É cabo-verdiano, azar!

Expressão de resignação o insucesso da carreira desportiva de Ulisses.

2.3 Grupos adverbiais e adjectivais

2.3.1 Grupo adjectivais

O ADJECTIVO é essencialmente um modificador do substantivo (...)

Lindley Cintra e Celso Cunha (1985:238)

São grupos cujo núcleo é constituído por um adjectivo. O seu principal objectivo é transformar o substantivo, caracterizando-o de acordo com diferentes propriedades: pode evidenciar qualidades ou defeitos, caracterizar o estado, descrever o modo de ser ou aparência. Pode também estipular uma relação de espaço, tempo, propriedade, matéria ou finalidade, com o substantivo. Podem ser flexionados em número, género e grau.

Seguem-se algumas ocorrências presentes no filme Zona J:

(49) *Todo **vaidoso** o cota* (pejorativo)

(50) *Quem comprou essa **merda** de bolo?* (pejorativo)

(51) *Pretos do **caralho**!* (pejorativo)

(52) *Macacos de **merda**!* (pejorativo)

(53) *Este **nigger** só faz é **merda**!* (pejorativo)

(54) *Dama és tão **babe**.* (elogio)

(55) *Portaram-se bem, seus **caras de carvão**?* (pejorativo)

(56) *Não dês mais ideias **estúpidas** a esse **palerma**.* (pejorativo)

2.3.2 Grupos adverbiais

O ADVÉRBIO é, fundamentalmente, um modificador do verbo (...)

Lindley Cintra e Celso Cunha (1985:529)

São grupos cujo núcleo é constituído por um ou mais advérbios. O advérbio tem como principal objectivo transformar o verbo. Podem dividir-se em diferentes tipo de

classificações consoante as propriedades que possuem. É uma classe profundamente heterogénea, resultado de uma distribuição e de funções por vezes bastante distintas.

Seguem-se alguns exemplos retirados do filme Zona J:

(57) *Tá-se **bem** ou **não**?* (expressão com advérbio de modo e de negação)

(58) *Dread deixa-me ir **à frente**.* (expressão adverbial de lugar)

(59) *Eu nem devia por o cu aí **dentro*** (advérbio de lugar)

(60) *Tá-se **bem** mano.*(expressão com advérbio de modo)

(61) *Fica **bem**.* (expressão com advérbio de modo)

2.4 Disfemismos

O disfemismo é uma construção semântica que representa um determinado indivíduo ou situação de forma negativa e insultuosa. A sua ocorrência manifesta-se em contextos orais, sendo que contribui, de forma significativa, para a elaboração de um discurso de elevado valor expressivo, frequentemente instrumentalizado como forma de expressão de domínio ou poder. Pode também constituir um instrumento linguístico de reforço da identidade ou espírito de grupo.

No caso específico da linguagem dos jovens verificamos que o uso de disfemismos pode funcionar como uma espécie barreira protectora, de modo a manter de fora elementos estranhos ao grupo (Anderson, Trudgill, 1990), ao mesmo tempo que fortalece o seu sentimento de união (Eble, 1996). No entanto, é importante ter atenção o carácter lúdico das interacções verbais entre jovens, bem como a capacidade de criar usos eufemísticos a partir de usos disfemísticos. Convém fazer uma distinção entre disfemismos e “insultos ritualísticos não intencionais” que ajudam na construção de uma identidade própria, conforme sublinhado por Almeida (2011).

Seguem-se os exemplos retirados do filme Zona J

(62) *Não toca nessa **merda**, **foda-se**, que te faz mal **caralho**.*

(63) *Pretos do **caralho**!*

(64) *Macacos de **merda**!*

(65) ***Foda-se**, **caralho**!*

(66) ***Foda-se**, meu!*

(67) *Cala a boca **caralho**!*

(68) *Anda cá meu **cabrão**. Anda. **Fodo-te todo**, **caralho**. **Fodo-te todo**.*

(69) *Hoje todos reparam em mim. Devo ter aparecido na televisão, **caralho***

(70) *É a **puta** da segunda prenda que compro neste centro comercial de **merda**.*

2.5 Observação conclusiva

Como podemos verificar nesta selecção de exemplos, a linguagem utilizada no filme *Zona J*, é bastante expressiva e disfemística. Registe-se que a presença constante de elementos disfemísticos no discurso das personagens principais constitui um vector essencial para entender as tensões sociais vividas nestas comunidades.

Os jovens suburbanos residentes nesta zona problemática de Lisboa apresentam um discurso bastante agressivo com características bastante vincadas do *youngspeak*: recurso constante a truncamentos (como por exemplo *tá-se*) verbalização de temas relacionados com a vida sexual (*por acaso tinha um grande cú*) um discurso simplificado, marcadores ao nível discursivo de anti-delicadeza, de saudação, uso de alcunhas (como por exemplo, *Tó, Pantera*), ocorrência frequente de interjeições, unidades linguísticas de extensão reduzida, cariz hiperbólico, empréstimos do Inglês Afro-Americano (a saber, *man, brother, dreads, cool*) expressões disfemísticas (*foda-se*) ou disfemísticas eufemizadas (como por exemplo, *fónix*).

De facto, é importante a salientar o uso sistemático de disfemismos na linguagem dos jovens, que serve de instrumento de desafio à autoridade, espelhando o sentimento de união pertencente a um grupo específico de pessoas, que habita num contexto de exclusão social. Mediante recurso a disfemismos, os jovens consolidam relações interpessoais e afirmam a sua identidade de grupo.

Por sua vez, as personagens jovens pertencentes a um estrato social mais elevado apresentam um discurso menos agressivo, sendo que a utilização de disfemismos é muito menos recorrente, assemelhando-se mais ao discurso apresentado pelas personagens menos jovens.

A nível da tradução para legendagem das VPCC para português padronizado, penso que está bem realizada, pois tenta respeitar ao máximo o discurso das personagens, mantendo assim um elevado nível de expressividade. Existem no entanto algumas falhas como por exemplo a utilização de *embora*, em vez do seu truncamento *bora* ou a omissão de algumas interjeições, como por exemplo *Yo Yo* (como forma de saudação), mas que não interferem na construção da identidade discursiva dos personagens. No entanto, é importante referir que existe uma falha gravíssima na legendagem, uma vez que o termo *nigger*, altamente pejorativo, ocorre em vez de *nigga*.

A diferença é que *nigger* é um termo racista utilizado com o objectivo de humilhar e denegrir a etnia negra (cf. Green 1998:837), enquanto *nigga*, usado no *Gangsta Rap*, conforme J. Green (ibid.) assume um significado completamente diferente, sendo utilizado num contexto de demonstração de um forte sentimento de amizade e companheirismo, tanto mais que, nas trocas discursivas do filme, as personagens utilizam o termo *nigga* e não *nigger*.

Tendo em conta que foi o primeiro filme do seu género realizado em Portugal, e o facto de ter uma presença massiva de elementos disfemísticos, o autor da legendagem, fez bem em respeitar a autenticidade das VPCC no texto original, evitando assim comprometer a sua autenticidade. Algo que poderia ter acontecido na tradução para legendagem do filme *Kidulthood*, visto que o tradutor em questão poderia ter recorrido ao filme *Zona J*, de forma a utilizá-lo como base de referência para a sua tradução para português, evitando-se, assim, a quebra de fluidez do discurso juvenil presente no filme.

Capítulo III – A visão funcionalista da tradução em *Kidulthood*

3.1 Postulados gerais

Este capítulo tem como objectivo principal enquadrar a visão crítica da tradução para legendagem do filme *Kidulthood* na perspectiva funcionalista da tradução. Começaremos por fazer uma breve introdução, de forma a definir o que é a visão funcionalista de tradução e quais os seus principais objectivos. Em seguida, iremos desenvolver as suas ideias-chave, finalizando com um enquadramento desta teoria no trabalho de tradução realizado no filme *Kidulthood*.

Segundo Nord (1997:1) pode considerar-se que o acto de traduzir se encontra ligado ao acto de agir, ou seja, a teoria da tradução está interligada com dimensões pragmáticas da comunicação humana. Nord (1997:1) define a teoria da acção como sendo um conjunto de acções exercidas por “agentes comunicativos”, identificados como o emissor e o receptor. Cabe ao emissor transmitir as suas intenções comunicativas (de forma oral ou escrita), sendo que ao receptor compete a recepção das intenções comunicativas transmitidas. A comunicação decorre em situações específicas no espaço e no tempo, o que faz com que seja a própria situação comunicativa que vai determinar a forma como os referidos “agentes” comunicam entre si, assim como o teor da mensagem. As situações não são consideradas universais, pois são influenciadas por um modelo cultural, que por sua vez condiciona a própria situação.

“Human actions or activities are carried out by ‘agents’, individuals playing roles. When playing the role of senders in communication, people have communicative purposes that they try to put into practice by means of texts. Communicative are aimed at other people who are playing the role of receivers. Communication takes place through a medium and in situations that are limited in time and place. Each specific situation determines what and how people communicate, and it is changed by people communicating. Situations are nor universal but are embedded in a cultural habitat, which in turn conditions the situation. Language is thus to be regarded as part of culture. And communication is conditioned by the constraints of the situation-in-culture”

Nord (1997:1)

Partindo desta premissa, Nord (1997:2) faz uma ligação entre a tradução e a comunicação, referindo-se ao facto de que, se os “agentes” envolvidos pertencerem a diferentes backgrounds culturais e falarem línguas distintas, é necessário a existência de um terceiro elemento, ou seja o tradutor, de forma a servir de elo de ligação entre emissor e receptor.

“In translation, senders and receivers belong to different cultural groups in that they speak different languages. Non-verbal forms of behaviour maybe different as well. Senders and receivers thus need help from someone who is familiar with both languages (and cultures) and who is willing to play the role of translator or intermediary between them(...)”

Nord (1997:2)

Deste modo, Nord (1997:2:3) considera que a abordagem funcionalista, mediante recurso a métodos descritivos, permite ao tradutor localizar e comparar normas e convenções comunicativas válidas para diferentes comunidades culturais, possibilitando-lhe não só a apresentação de traduções de qualidade, mas também a justificação das opções de tradução.

“As we will see later on, functionalism makes use of descriptive process (for example, parallel text analysis) to locate and compare the communicative norms and conventions valid in various cultural communities. Since functionalist approaches have been developed mainly within university translator-training institutions, they are normative or evaluative to the extent that they include the evaluation of translations with regard to their functionality in a given situation-in-culture; future professional translators must be trained not only to produce ‘good’ (that is functional) translations satisfying their costumers´ needs, but also to find good arguments to defend their products against unjustified criticism from clients and users(...)”

Nord (1997:2:3)

3.2 A Skopostheorie

Apesar das teorias funcionalistas da tradução só terem criadas no século XX, já nos tempos da Antiguidade clássica, tradutores como Cícero colocavam questões sobre a eficácia de uma tradução. Mais tarde, tradutores da Bíblia, como por exemplo: São Jerónimo (348-420) ou Martinho Lutero (1483-1546) defendem que deve existir um equilíbrio entre a tradução literal (palavra a palavra) e a tradução com base na adaptação de forma a satisfazer as necessidades do público-alvo.

Many Bible translators have felt that the process of translating should involve both procedures: a faithful reproduction of formal source-text qualities in one situation and an adjustment to the target audience in another. Jerome (348-420) and Martin Luther (1483-1546) held the view that there are passages in the Bible where the translator must reproduce “even the word-order” (St. Jerome, Letter to Pammachius) or keep “to the letter” (Luther, Circular Letter on Translation, 1530); in other passages they believed it was more important to “to render the sense” (St. Jerome) or to adjust the text to the target audience’s needs and expectations.

Nord (1997:4)

Já no séc. XX, assistimos ao nascimento e desenvolvimento das teorias funcionalistas da tradução, com a contribuição importantíssima de teóricos como Eugene A. Nida, Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, entre muitos outros. Uma dessas teorias é chamada *Skopostheorie*, mediante a qual Hans J. Vermeer defende que a tradução é um acto de acção humana que se afigura dependente do sistema cultural em que se encontra inserido.

(...) Translation is thus also a type of human action. In accordance with action theory (cf. von Wright 1968, Rehbein 1977, Harras 1978), Vermeer defines human action as intentional, purposeful behaviour that takes place in a given situation; it is part of the situation at the same time as it modifies the situation ([1978] 1983b:49). Further, since situations are embedded in cultures, any evaluation of a particular situation, of its verbalized and non-verbalized elements, depends on the status it has in a particular culture system (...)

Nord (1997:11)

Ao considerar a tradução como sendo uma acção, Vermeer pressupõe que esta tenha um objectivo, tal como é assinalado pela palavra grega *Skopos* para designar a sua teoria. Vermeer considera que o receptor assume um papel de destaque, pois é o alvo da tradução. Perante esta situação é importante ter em consideração as especificidades culturais, as necessidades comunicativas e as expectativas do público-alvo.

This is why Vermeer calls his theory Skopostheorie, a theory of purposeful action. In the framework of his theory, one of the most important factors determining the purpose of a translation is the addressee, who is the intended receiver or audience of the target text with their culture-specific world-knowledge, their expectations and their communicative needs. Every translation is directed at an intended audience (...)

Nord (1997:12)

3.3 A visão funcionalista da tradução em *Kidulthood*

A parte final deste capítulo tem como principal objectivo enquadrar a visão crítica da tradução original do filme *Kidulthood* na perspectiva funcionalista da tradução, advogada por Nord (1997:86). Os pressupostos de uma tradução pragmaticamente adequada não são cumpridos na tradução do original do filme, ao invés do que acontece no filme Zona J. Assim sendo, não se verificam os postulados pragmáticos para uma tradução adequada, conforme enunciado por esta autora, uma vez que o tradutor do filme *Kidulthood*, em muitos casos:

- não interpretou a intenção comunicativa dos personagens do filme correctamente.
- não conseguiu verbalizar esta mesma interpretação correctamente, de tal forma que possa ser interpretada correctamente pelos espectadores que lêem as legendas.
- não conseguiu que o conhecimento de background, ou seja, o ambiente sociocultural do texto de partida, encontrasse um eco no texto de chegada.

Consequentemente, o tradutor não entendeu os contextos comunicativos de MLE, que teriam de ser traduzidos de forma equivalente, se tivessem sido levadas em linha de conta as Variedades do Português e Crioulos em Contacto, conforme evidenciámos anteriormente.

Registe-se que na óptica de Skuggevik (2009:208-29), deve existir uma coexistência dinâmica entre as trocas discursivas no filme e as legendas, sobretudo no respeitante à dimensão performativa inerente ao uso de calão.

By “dynamic coexistence” I refer to the relationship between the spoken and the written word. (...). Most subtitlers recognise the performative element inherent in swearing or slang must be given attention but so must the rhythm of idiomatic expressions.

Ainda por palavras deste mesmo autor (op. cit. p.212):

In subtitling, the balance between action action, meaning and words needs to be accurate (...). First, we need to understand the communicative function, and consider how to formulate this expression. Secondly we must try to align this expression with the cultural associations of the situation (...). Thirdly, we must try to get close to the meaning of the spoken words themselves. But in our search for the words, or the right cultural associations and potential implicatures, we must not forget the communicative function, since it is the most basic of any equivalence we might be trying to recreate.

Assim sendo, o autor em apreço remete-nos para o modelo comunicativo inferencial que radica no conceito de comunicação como o processo de compreensão das intenções do falante nas trocas discursivas e que se deve ser respeitado na tradução.

Nunca será demais repetir que a eficácia comunicativa da tradução original de *Kidulthood* é bastante limitada. Isto porque, ao seleccionar expressões menos indicadas para a tradução das trocas discursivas originais, o tradutor do filme, acaba por desvirtuar o sentido original das mensagens, tal como foram entendidas pelos locutores no contexto do filme. Assim sendo, as legendas traduzidas não respeitam a elevada eficácia comunicativa das VPCC, fazendo com que a mensagem não chegue ao público de forma adequada, o que provoca um forte sentimento de desfasamento entre o texto de partida e o texto de chegada, em termos socio-pragmáticos. Tal tem como consequência uma distorção dos conteúdos plasmados nas trocas discursivas, perdendo-se grande parte da dinâmica e coesão discursivas do texto de partida.

Considerações finais

Em primeiro lugar, gostaríamos de começar por dizer que tomámos como ponto de partida desta dissertação a caracterização da linguagem dos jovens do ponto de vista semântico-pragmático. Foram definidas as suas características mais relevantes, o que contribui para a compreensão das dinâmicas socio-discursivas nas comunidades linguísticas descritas no filme *Kidulthood*.

O facto de existir uma panóplia de linguagens dos jovens, consoante os grupos de interesse existentes nos quais estão inseridos, aliado à necessidade dos jovens criarem uma identidade própria através da ruptura com o mundo dos adultos, faz com que a linguagem dos jovens seja um importante objecto de estudo, na actualidade.

Convém assinalar que fizemos incidir as nossas análises sobre processos de despadronização a partir da norma, uma vez que estes processos são construtores de identidades e influenciam a comunicação oral, como vimos no caso do *youngspeak* em português.

Dado que o filme nos remete para aspectos da comunicação influenciados pela multiculturalidade, abordámos a questão da génese do *Multicultural London English* (MLE), que apresenta uma influência cada vez maior no desenvolvimento da linguagem utilizada pelos jovens londrinos, encontrando-se, neste momento, em rápida expansão por todo o Reino Unido. A utilização desta variedade híbrida começa a disseminar-se em larga escala no contexto da cidade de Londres, relegando o *Cockney*, para segundo plano, o que revela uma mudança sociocultural da própria sociedade londrina fortemente multicultural.

O mesmo acontece com as dinâmicas discursivas entre membros de comunidades linguísticas da Grande Lisboa, que foram por nós designadas, Variedades do Português e Crioulos em Contacto, em que se fazem sentir influências das variedades do Português de Angola e Moçambique e dos crioulos cabo-verdianos e guineenses no Português Europeu. Estas confluências de variedades constituem, aos nossos olhos, os primeiros indicadores das transformações sociais que estão em marcha nas grandes áreas metropolitanas de Londres e de Lisboa.

Outro aspecto que esperamos ter sido clarificado nesta dissertação está relacionado com a importância que produtos culturais globalizantes podem ter no desenvolvimento das linguagens dos jovens, sendo que reflectimos aturadamente sobre a influência linguística marcante Hip-hop enquanto movimento cultural global quer sobre o MLE no contexto londrino, quer sobre as VPCC no contexto português.

Através de uma breve análise da história do Hip-hop, e dos aspectos que conduziram à sua criação e constante evolução, constatámos que existe uma ligação simbiótica entre a cultura do Hip-hop e a cultura juvenil. Ambas estão ancoradas na defesa de valores como a contestação, irreverência, autenticidade, independência, a oposição a um sistema sócio-político com o qual não se identificam.

Em relação à segunda parte apresentada nesta dissertação, consagrada ao estudo da abordagem crítica da tradução para Português Europeu das trocas discursivas, presentes no filme *Kidulthood*, o nosso principal objectivo foi comprovar a existência de erros crassos na selecção de determinadas opções de tradução, levadas a cabo pelo tradutor do filme. Ao demonstrarmos o peso e influência que o *Multicultural London English* apresenta nos diálogos do filme, advogamos que a sua tradução deve ser equacionada à luz de um fenómeno linguístico semelhante na língua de chegada, de forma a respeitar a eficácia comunicativa presente nas trocas discursivas do original.

Consideramos que os usos linguísticos que integram as Variedades do Português em Contacto são um fenómeno equivalente ao *Multicultural London English* devido às semelhanças socioculturais das comunidades de prática. Para reforçar este postulado recorremos à análise dos diálogos presentes no filme português Zona J do realizador Leonel Vieira, com especial destaque para a legendagem do filme. Através desta análise, foi possível comprovar a existência de características semelhantes entre os dois fenómenos linguísticos, como por exemplo: a utilização de truncamentos, disfemismos, alcunhas, interjeições, bem como o recurso a empréstimos do Inglês Afro-Americano.

O objectivo desta análise foi demonstrar que o tradutor em questão podia ter recorrido ao filme Zona J, sendo que os usos linguísticos autênticos de comunidades linguísticas multiculturais em Portugal poderiam ter servido como *corpus* de referência para a tradução do filme *Kidulthood* para Português Europeu.

Por fim, decidimos abordar a questão da ausência de eficácia comunicativa na tradução do original de *Kidulthood*, à luz dos postulados da abordagem pragmática da tradução, defendidos por Nord (1997), que são corroborados pela perspectiva de Skyggevik (2009) da necessidade de uma tradução do audiovisual pragmaticamente motivada. Perante o exposto, gostaríamos de sublinhar que o grande objectivo deste trabalho visou desenvolver uma abordagem de tradução que incide sobre a questão central na tradução de filmes deste tipo, a preservação das dimensões socio-pragmáticas do texto de partida, que gostaríamos de partilhar com a comunidade de tradutores de Português Europeu.

Acreditamos que a presente dissertação será o ponto de partida dum estudo ainda mais aprofundado que iremos realizar no futuro, focalizado na problemática das linguagens dos jovens em ambientes multiculturais e as questões que se colocam na sua tradução para Português Europeu.

Referências bibliográficas

- ALLAN, Keith/Kate BURRIDGE (2006), *Forbidden Words. Tabbo and the Censoring of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ALMEIDA, Maria Clotilde (2007), “Usos de *bué* em Angola e Portugal” In: *Pelas Oito Partidas do Mundo. Homenagem a João Malaca Casteleiro* (MATA, Inocência/ Maria José GROSSO, org.), Macau: Edições Macau, 226-243.
- ALMEIDA, Maria Clotilde (2008a), “Youngspeak, Subjectification and Language Change: the case *bué*?” In: *Questions on Language Change* (Almeida, M.C/Bernd Sieberg/Ana M. Bernardo), Lisboa: Colibri, 117-132.
- ALMEIDA, Maria Clotilde (2008b), “*Iá*: ein “deutsches“ Wort in der portugiesischen Jugendsprache: wieso?” In: *Revista de Estudos Filológicos Alemanes* 15, 221-231.
- ALMEIDA, Maria Clotilde (2011), “*Iá-bué-shotugun-matrix*” in Silva. A:S (ed.), *Línguas Pluricêntricas. Variação Semântica e dimensões Sociocognitivas/Pluricentric languages. Linguistic Variation and Sociocognitive Dimensions*, (SILVA, Augusto S. et al. Ed.) Braga: Aletheia, 627-638.
- ALMEIDA; Maria Clotilde (2013), “Disfemismos vs. Eufemismos nas Linguagens dos Jovens em Portugal” In: *Portugiesisch als Diasystem. O Português como Diasistema* (MERLAN, Aurélia/Jurgen SCHMIDT-RADEFELDT (hrsg.), Frankfurt: Peter Lang, 71-82.
- ANDERSON, Lars-Gunnar/Peter TRUDGILL (1990), *Bad Language*, Oxford: Blackwell.
- ANDROUSTOPOULOS, Janis K./ Alexandra GEORGAKOPOULOU (eds.), (2003) *Discourse Constructions of Youth Identities*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- BERNS, Jan; Peter SCHLOBINSKI (2003), “Construction of Identity in German Hip-Hop Culture” In: ANDROUSTOPOULOS, Jannis/Alexandra Georgakopoulou (eds), *Discourse Constructions of Youth Identities*, Amsterdam: J. Benjamins, 197-220.
- CUNHA, Celso/ CINTRA, Luís Filipe Lindley (1985), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- EBLE, C. (1996), *Slang & Sociability*, Chapel Hill and London: The University of Carolina Press.
- GRADECAK-ERDELJIC, Tanja/ Goran MILLIC (2011), “Metonymy at the crossroads: a Case of Euphemisms and Dyphemisms” Ibañez, eds), *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics towards a Consensus View* (edit. by Benczes, Réka/ Antonio Barcelona/ Francisco José J. Ruiz de Mendoza Ibañez), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147-166.
- GREEN, Jonathan (1998), *Cassell’s Dictionary of Slang*, London: Cassell.

- GREEN, Lisa (2002), *African-American English*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- JÖRGENSEN, J. Norman (2010), *Love Ya Hate Ya. The sociolinguistic Study of Youth Language and Youth Identities*, London: Cambridge Scholars Publishing.
- KEARSE, Randy “Mo Betta”(2006), *Street Talk Da official Guide to Hip-Hop & Urban Slangue*, Fort Lee: Barricade books Inc.
- LEGAUDITE, Jolanta (2009), “Similarities and Differences between Slang in Kaunas and London Teenager’s speech” In: *Youngspeak in a Multilingual Perspective* (ed. STENSTRÖM, Anna-Britta/, Annette Myre JÖRGENSEN), Amsterdam, John Benjamins, 177-202.
- LUCCHESI, Dante et al. (2009), *O Português Afro-Brasileiro*, Salvador: EDUFBA.
- MARQUES, Levi (2009), *A semântica das Linguagens dos Jovens nas séries televisivas portuguesas e brasileiras*, Dissertação de Mestrado em Tradução, Lisboa: Faculdade de Letras.
- NEVES, Bárbara Barbosa (2004) *A Cultura Hip-Hop em Portugal: Abordagem Sociológica dos Processos de Integração e Contestação Social do Rap*, Trabalho de Investigação de Mestrado em Sociologia, Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (não publicado)
- NORD, Christianne, *Translation as a Purposeful Activity. Funcionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.
- PAIS, Susana Isabel Gonçalves (2012), *A Questão da Eficácia Comunicativa na Tradução do Audiovisual*, Dissertação de Mestrado em Tradução, Lisboa: Faculdade de Letras.
- RAMPTON, Ben (1995), *Crossing. Language and Ethnicity among Adolescents*, London: Longman.
- SANTANA, Sandra (2011), *Step Up 2 e Tradução: Reflexões sobre as Linguagens dos Jovens*, Dissertação de Mestrado em Tradução, Lisboa: Faculdade de Letras.
- SKUGGEVIK, Erik, “Teaching Screen Translation: the role of Pragmatics in Subtitling” In: DIAS CINTAS, Jorge/Gunilla ANDERMAN (eds) (2009), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 197-213.
- STENSTRÖM, Anna- Britta/ Annette Myre JORGENSEN (2009), *Youngspeak in a Multilingual Perspective*, Amsterdam: John Benjamins.
- STENSTRÖM, Anna-Brita (2003), “It’s not that I really care about him personally you know: The construction of gender identity in London teenage talk” In: Jannis K. ANDROUTSOPULOS/ Alexandra GEORGAKOPOULOU (eds.), *Discourse Constructions of Youth Identities*. Amsterdam: John Benjamins.

STOLT, Robert, *The Translation of Slang. Within the Bounds of Possibility*, München: Grin.

ZIMMERMANN, K. (2003), “Kontrastive Analyse der spanischen, französischen, portugiesischen und deutschen Jugendsprache” In: Neuland E. (hrsg), *Jugendsprache – Jugendliteratur-Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*, Frankfurt/Bern, Peter Lang, 169-182.

ZIMMERMANN, K. (2009), “A theoretical outline for comparative research on youth language: with an outline of diatopic-contrast research within the Hispanic world” In: Stenström/Jørgensen (eds.), 119-136.

Sitografia

<http://www.ciberduvidas.com>

<http://www.infopedia.pt>

<https://www.facebook.com/niltoncomedy/posts/10152254803043429>

<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1688300>

<http://oblogdamo.blogspot.com/2007/11/fnix-chocolate-para-incontinentes-ou-o-html>

<http://www.dicionarioinformal.com.br/fonix/>

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877>

http://en.wikipedia.org/wiki/Multicultural_London_English

<http://www.bbc.co.uk/news/10473059>

http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop

<http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti>

http://en.wikipedia.org/wiki/Ragga_jungle

<http://en.wikipedia.org/wiki/Skinhead>

<http://www.skinheadheaven.org.uk/index.php/articles/50-no-whites-no-rudies-no-blacks-no-skins>

<http://www.skinheadheaven.org.uk/index.php/cuttings/55-a-close-shave>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Patois>

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/patois>

<http://www.zulunation.com/afrika.html>

<http://djkoollherc.com/>

<http://www.streetgangs.com/crips/blackstreetgangs#sthash.vbaDvURd.dpbs>

<http://www.hiphoptuga.org/search/label/Entrevistas%20Hip%20Hop>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_Tuga

http://en.wikipedia.org/wiki/Presidency_of_Ronald_Reagan

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877>

<http://www.hiphopse.com/site/video-entrevista-a-chullage-no-programa-bairro-alto/>

<http://musica.sapo.pt/noticias/entrevistas/valete-nao-conheco-a-ideologia-de-quase-nenhum-musico-em-portugal>

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2498152/Is-end-Cockney-Hybrid-dialect-dubbed-Multicultural-London-English-sweeps-country.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cockney>

http://en.wikipedia.org/wiki/Portuguese-based_creole_languages

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pidgin>

http://en.wikipedia.org/wiki/Youth_culture

<http://www.ncl.ac.uk/linguistics/assets/documents/Torgersenetal.pdf>

<http://blogs.qub.ac.uk/ilinc2012/plenary-speakers/>

http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1471784

<http://en.wikipedia.org/wiki/Reggae>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rocksteady>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rapping>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Griot>

<http://www.griotmovie.com/>

http://en.wikipedia.org/wiki/African_American_Vernacular_English

<http://gilscottheron.net/>

<http://www.ric.edu/faculty/rpotter/lpoets.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Poets

http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_poetry

http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Renaissance

http://en.wikipedia.org/wiki/African-American_Civil_Rights_Movement_%281954%E2%80%931968%29

http://en.wikipedia.org/wiki/African-American_Civil_Rights_Movement_%281896%E2%80%931954%29

Anexos

Anexo I – Poesia afro-americana

Poema número I

You will not be able to stay home, brother.

You will not be able to plug in, turn on and cop out.

You will not be able to lose yourself on skag and skip,

Skip out for beer during commercials,

(...)

The revolution will not show you pictures of Nixon

blowing a bugle and leading a charge by John

Mitchell, General Abrams and Spiro Agnew to eat

hog maws confiscated from a Harlem sanctuary.

(...)

There will be no pictures of pigs shooting down

brothers in the instant replay.

There will be no pictures of pigs shooting down

brothers in the instant replay.

There will be no pictures of Whitney Young being

run out of Harlem on a rail with a brand new process.

(...)

The revolution will put you in the driver's seat.

The revolution will not be televised, will not be televised,

will not be televised, will not be televised.

The revolution will be no re-run brothers;

The revolution will be live.

The Revolution will not be Televised” – Gil Scott-Heron

Poema número II

*...We are beautiful people
with african imaginations
full of masks and dances and swelling chants
with african eyes, and noses, and arms,
though we sprawl in grey chains in a place
full of winters, when what we want is sun.
We have been captured,
brothers. And we labor
to make our getaway...*

Ka’Ba - Imamu Amiri Bakara

Poema número III

*...When the revolution comes
When the revolution comes
When the revolution comes some of us will probably catch it on TV, with chicken
hanging from our mouths. You'll know its revolution cause there won't be no
commercials
When the revolution comes
(...)
When the revolution comes
Preacher pimps are gonna split the scene with the communion wine stuck in their back
pockets*

*Faggots won't be so funny then and all the junkies will quit their noddin' and wake up
When the revolution comes*

When the revolution comes

*Transit cops will be crushed by the trains after losing their guns and blood will run
through the streets of Harlem drowning anything without substance*

When the revolution comes

(...)

When the revolution comes

When the revolution comes

When the revolution comes

*But until then you know and I know niggers will party and bullshit and party and
bullshit and party and bullshit and party and bullshit and party...*

Some might even die before the revolution comes"

When the revolution comes - The Last Poets

Anexo II – Imagens de *Graffiti*



Mural de homenagem ao *rapper Big Punisher*



Mural de homenagem aos *rappers Notorious B.I.G e Tupac Shakur*



Mural de homenagem ao movimento cultural do Hip-hop situado no parque Mayer

Anexo III – Letras de Hip-hop Português

Letra número I

*...Eu sou Valete, bro, e sempre quis ser regicida
Sacrificar a vida pela maioria oprimida
Sem contrapartida, pela revolução sou suicida
Reserva um bilhete de ida pra mim, tou de partida
E vou contra América com remorços que propagandeara
Com a filantropia com que Platão revolucionara, outrora
Com aquele Marxismo que Trotsky impulsionara
Estou farto da senzala, chau, só me galas em Guadalajara
A minha aversão ao imperialismo não sara
Não quero fama, nem glória, dá-me só uma T-shirt de Che Guevara...
Excerto da letra O Fim da Ditadura- Valete*

Letra número II

*... Paternidade se recusa e a tua cria cria-se reclusa
Do teu próprio modo de vida, devido á tua ignorância
Devidamente implantada na tua mente como chips
Os guettos continuam a ser slave ships
que mantêm niggas sonhando com bloods e crips, bimaz e jeeps
Envenenados em menus de hamburgers cocas e chips,
neurónios queimados na televisao, rádio coca e trips
White poison, white life, white supremacia, implantada pela suprema CIA*

Corpos sujos passeiam mentes acorrentadas

por debaixo da câmara que nos policia ...

Excerto da letra Ignorância XL- Chullage

Letra número III

... Vivemos numa sociedade onde anda tudo confundido

A formação é vaga e o dinheiro é aplaudido

Mantenho-me igual sigo os meus raciocínios

Não sou como sócios que ambicionam patrocínios

Prefiro prestígio do que o prodígio

Tenho provas num arquivo onde encontras o vestígio

Se erras prodígio ma não te lamentes

Angustia e o ódio estão presentes

Meu trabalho é ignorado quando devia ser reconhecido

Estigar é fácil fazer melhor é fudido

Noção de valor mudou com os anos

Isso é o que nos torna humanos ...

Excerto da letra Sociedade Confusa - Sam The Kid

Anexo IV – Exemplos da influência do *Multicultural London English*, no mundo das artes, no Reino Unido

Exemplo número I

New name, mon: The Original Nuttah

Take heed and take check

UK Apache along di Shy FX

And when we come it's murderation!

All original gangsta man,

hear what mi tellin' now

Ya hear mi

Come and nuh imitate

Originate!

Wi come fi originate

Alright, mate?

Bad boys inna London

Rude boys inna England

Bad boys inna jericho

Rude boys inna Kingston

Excerto da letra Original Nutta- Shy Fx

Exemplo número II

... Ali G: Jezzy, iz you wearing green? I knew it - you iz defected to the Iver 'Eath posse, innit? Come on - let's stab him!

Jezzy F: No, no - wait! Me mum, yeah, she put me yellow top in the wash with me brother's blue football socks even though they ain't colourfast.

Ali G: All right. But you tell that slag, that in the ghetto, washing non-colourfast synthetics at 60 degrees could cost you your life...

Diálogos retirados do filme Ali G Indahouse

Exemplo número III

*...Yo If that girl know's where you stay thats poor
some whore banging on your door what for
pregnant? what're you talking about this for
fifteen, she's underage thats raw
and against law 5 years or more
and she wants a score and half of a draw
some kind of friend that you try and ignore
that whore got you pinned down to the floor
but its your own fault you said three magic words (i love you)
when thats the one for the birds
when you said that she forgot other boys
its over you better start buying the toys
there was no intention in front of your wife
that she knows this that she's ending your life
its a real shame you got hacked by the whores*

its a real shame that kid probably aint yours...

Excerto da letra I Luv U – Dizze Rascal

Exemplo número IV

...I don't just talk the talk I walk it.

That's why my mouth's always comin out with raw shit

My rap style's distorted like lil mo getting rapped and keepin the baby instead of gettin it aborted

Yo I talk morbid just to make you feel awkward.

Deaths a part of life yo you just cant ignore it.

Especialy when I rip out your heart and on my sleeve sport it like summat you thinks precious coz ya dead gran bought it.

I talk so foul I talk so course I show no regret I show no remorse.

Like a necromanic raping a corpse up the anal passage while contracting genital warts

My metaphor's are twisted like that game where you gotta put that hob nob in ya gob if you the last one to come on the biscuit,

I'm so sadistic so I fantasize about finding my mums ex floating in a bath tub with his wrists slit...

Excerto da letra Sick to Def - Plan B

Anexo V - Diálogos retirados do filme *Zona J*

Primeiro exemplo:

Os amigos de Tó (personagem principal) reúnem-se para irem divertir-se na noite de Lisboa.

Picapau: - Tá-se bem ou não?

Ulisses: -Dread, deixa-me ir à frente

Cosmo: Fuck you, pá. Tás gordo para caralho! Ainda ficas entalado.

Ulisses: -Salta.

Picapau: O que é essa merda, man? Esse carro é fixe, mas deviam ter catado um Celica.

Cosmo: - Celica! Fuck you, Celica.

Picapau: - Eu nem devia pôr o cu aí dentro. Nem sequer tem rádio.

Cienta: - Não tem o quê? Não tem rádio? Olha para isto.

Cienta: - Não tem rádio ... Foda-se.

Picapau: - Ouve só esta batida!

Picapau: - É carro de cota, não tem condição.

Cosmo: - Meu, queres guiar ou não queres?

Picapau: -Ya.

Cosmo: - Eh, pá, cala-te, pá!

Picapau: - Get out.

Ulisses: - Foda-se, nigger, estás-te a passar? Este nigger só faz é merda!

Cosmo: - Oh, pá, vai de autocarro, meu! Prefiro arriscar o coiro do que ouvir este cabrãozinho a noite toda!

Cienta: Somos dois! Emborca lá disto, meu.

Ulisses: Filomena, baza.

Cosmo: - Chama aí o gajo.

Ulisses: - Está a vir.

Cosmo: Roda lá isso, se queres ver.

Pantera: Dread, eu disse ao Tó que vocês estavam aqui!

Ulisses: Se ele não nos encontrar na Catedral que telefone para o hospital

Ulisses: - Nigger, vamos bazar, mas na pausa.

Picapau: - Tá-se.

Segundo exemplo

O grupo reúne-se em casa de Filomena para confraternizar e discutir o plano para o assalto.

Filomena: - Não tens vergonha de um assalto?

Ulisses: - Assalto? Estás doido? Ia a passar.

Picapau: - Deixei para o cabrão do segurança.

Filomena: - Picapau, vai abrir a porta.

Picapau: - Foda-se, meu. Manda lá outro.

Filomena: - Abre a porta, foda-se!

Picapau: - Sou sempre eu ...

Tó: - Man

Picapau: - Então, brother, tá-se bem, meu?

Tó: Vou buscar uma birra

Estou cheio de sede.

Tó: - E a tua cota, não está?

Filomena: - Limpezas nocturnas ... “Filho, a patroa chamou ...”

Ulisses: Como é, dread? Queres algo aqui do Big Ulisses?

Tó: - O quê, “fezada”?

Ulisses: - Big “fezada”, Joe.

Ulisses: - É só classe. O’Neill, Unlimited.

Tó: - Tá-se bem, meu.

Ulisses: - Nike, Levis ... Tudo aqui.

Tó: - Tens Levis de dama?

Filomena: - As damas é que dão prendas a nós!

Tó: - Mas tens ou não tens, meu?

Ulisses: 501. Vê se servem. Já mediste a dama?

Cosmo: Já mediu, já.

Tó: - Não me fodam, dreads!

Filomena: - Não nos fodas tu. Tás apanhado.

Picapau: - Desesperadamente apaixonado.

Ulisses: - Estou quase a chorar.

Cosmo: - E eu estou quase nas nuvens!

Picapau: - Este programa é mesmo fixe.

Picapau: - Tá-se, dread.

Filomena: - Tó, daqui quatro ou cinco semanas, posso contar contigo?

Tó: - Para quê?

Picapau: - Fónix, dread.

Filomena: - Uma “fezada” a sério. Uma ourivesaria. Catamos ouro, prata, diamantes.

Não és tu que gostas de diamantes? Já tratei tudo com o “intruja”, meu. Recebe e compra-nos. Desta vez, pela metade do preço. Big Money, Joe.

Tó: - A bófia anda em cima de nós.

Filomena: -Tá-se bem ...

Picapau: - Bófia ...

Filomena: - Se eu tiver as cenas na mão ... Aí decido, ou fujo ou baixo as calças e sou enrabado? Morro ou fico rico.

Anexo VI - Diálogos retirados do filme *Kidulthood*

Primeiro exemplo: Estes diálogos ocorrem num contexto escolar, onde as personagens principais do filme são dadas a conhecer ao telespectador, no início do filme.

Trife: Yes, Moony.

Moony: Yo Trife! Where you been man?

Trife: Had a couple t'ings to do.

Moony: Look t'is battyos always playin fuckin football. Comin across stinkin afterwards

Trife: Just light the zoot man

Alisa: C'mon Becky, let's go.

Sam: You know what? Them two girls over there are fuckin weird blod.

Girl: I know. What the fuck she lookin at man!

Sam: How can you make watch you like that blod? See me if that was me I wouldn't have it. You should spark on her fuckin face.

Girl: Yeah, you watch, i'm gonna mash her up.

Trife: Hey come on, let's go Jay.

Jay: All right man.

Claire: Ring me tonight yeah?

Jay: Yeah, yeah, of course I will.

Professor: Get inside before second bell!

Jay: Hey Alisa is looking tit boy, why you sprouted with her?

Trife: I don't know man, I dashed innit?

Trife: She just ... I don't know.

Jay: - Well you're a fool trife

Trife: - Hey, fuck off man!

Moony: Your balls freezed man, I would never leave that man. I would fuck that every day! Rub them titties ...

Sam: Hey, what you uniform pussyos know about titties and pussy and all them ting there? What are you doin chattin about Alisa? Don't you know Ifuccked that gilr a few weeks ago blud. Every day for a week when she was supposed to be your girl.

Segundo exemplo: Jay vai a casa de Trife

Trife: Yo mom I got yeah

Jay: - Wagawan cuz!

Trife: - Yes blud

Jay: - What's up man?

Trife: - Glad at your steele

Jay: - Safe man.

Hey wada you want now?

Trife: Come say hello to my mom.

Mãe: - Good morning Jason

Jay: - Good morning Mrs Hector

Mãe: I hope you two boys use this day to remember that poor girl and not for foolishness.

Trife: - Yes mom.

Jay: - Of course Mrs Hector.

Mãe: Go on.

Jay: - That's right blud do what your mom tells ya.

Trife: Shut upt man. Yeah blud, school called her this morning. Told my mom we had the day off.

That's proper sad man.

Jay: - I know man. I mean I was about leave my fucking yard lad, in my uniform 'n' everythin.

Trife: Sam 'n' them girls, always pickin on her.

Jay: Sam troubles us too but we ain't commitin suicide over, are we?

Trife: He pretty much fuckin die the same man. Can't believe someone I pressed is dead.

Jay: - So why didn't you told me then?

Trife: - She asked me not say nothin innit? Tought people would call her sket `n`thin.

And her dad caught us. Hey, you got a zoot?

Jay: No, I got a rolled up though, I jacked it of my mum. Spark that man.

Trife: Blud, a weird thing is though. Her dad came by later last night ... That's how I found out she was dead. In the suicide note she says something about Sam troublin her. And I was always nice to her.

Jay: Note? Did she mention me? I never seen you chat with her anyway man.

Trife: Hey don't try do man? You not always with me and you never knew i've pressed her either.

Anexo VII – Trailers dos filmes *Kidulthood*, *Zona J* e *This is England*

Kidulthood

<https://www.youtube.com/watch?v=mdoKD4gTQ2c&spfreload=10>

Zona J

<https://www.youtube.com/watch?v=Gru7zcWUpMA&spfreload=10>

This is England

<https://www.youtube.com/watch?v=Gru7zcWUpMA&spfreload=10>